

München 1958

ACEDIA UND LANDSCHAFT
IN DEN DRAMEN
GEORG BÜCHNERS

HEINZ FISCHER

ACEDIA UND LANDSCHAFT
IN DEN DRAMEN GEORG BÜCHNERS

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München



vorgelegt von
Heinz Fischer
aus Aschaffenburg

Gutachter: Professor Dr. Paul Stöcklein

Referent: Professor Dr. Hermann Kunisch

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1958

München 1958

Harry Steinhauer

doctori

ductori



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555216_0021

INHALT

	<u>Seite</u>
Zu den beiden Grundbegriffen	
Acedia	1
Landschaft	5
Die Landschaft der Personen	
Zur Landschaft der Personen	7
Danton	7
Robespierre	29
Camille	31
Payne	33
Philippeau	34
Hérault-Séchelles	34
Marion	36
Julie	38
Lucile	39
Leonce	40
Valerio	52
Lena	55
Rosetta	58
Die Geschlechter in ihrem Verhältnis zur Landschaft	58
Woyzeck	59
Marie	69
Der Doktor	71
Hauptmann	71
Die Landschaft in den Dramen	
Traditionelle Theaterfunktionen der Landschaft:	
Parallelismus	73
Die vordeutende Aktivität der Landschaft	74
Theatereffekte der Landschaft	77
Die Geographie der Landschaft:	
Namen	78
Wasser	78
Wald	78
Tiere	78

	<u>Seite</u>
Das Himmelsbild	81
Jahreszeiten	87
Farbe	88
Die Apperception der Landschaft:	
Geruch	91
Akustik	94
Der Körpersinn	98
Sensibilität gegenüber der Atmosphäre	98
Temperatur	100
Finger	101
Der Augensinn. Licht und Kontur	103
Aufbau und Stil der Landschaft	
Vorbemerkung	105
Kontrast	106
Bewegung	109
Die Landschaft als Ort	
Ichlandschaft - Beschreibungslandschaft - Schicksals-	
landschaft	114
Der Standort des Menschen in der Landschaft, die Be-	
rührung der Landschaft und das Antäus-Motiv	114
Aufbruch und Wandern in die Natur	115
Garten	116
Landschaft als Ort der Liebe	120
Landschaft als Ort des Todes	121
Abschluß	
Die acedia und das Göttliche. Zur Theologie Büchners	123
Das Leid des Daseins	124
Schmerz und Trost in der Natur	125
Das leidbereitende Sein	126
Das mitleidende Sein	127

	<u>Seite</u>
Die Aufhebung der acedia	127
Landschaft und acedia in den Dramen Büchners	128
Das Landschaftsbild in den Dramen	129
Weltverlust und Weltereignis	130
Die innere Ordnung der Dramen	131
 Literatur	 132
Anmerkungen	139

ZU DEN BEIDEN GRUNDBEGRIFFEN

Acedia

Der Begriff *acedia* ist in der literarischen Interpretation zwar nicht ganz ungewöhnlich, jedoch nicht heimisch. Er bietet sich an, um bestimmte Phänomene zu bezeichnen, die wir anders kaum mit Namen nennen können.

Einer Begriffsbestimmung der *acedia* können wir uns nur in einkreisenden Versuchen nähern. Ein Hauptzug der *acedia* - der zugleich ihre Verbindung mit der Landschaft darstellt, darüber sogleich mehr - ist folgender: wer von der *acedia* umfungen wird, erlebt die Sinnlosigkeit des Daseins als eine schmerzhaftente Entsinnlichung. Die Welt weicht vor seinen Sinnen zurück, er kommt nicht mehr an die Dinge heran, er reibt sich die Finger wund ohne durch den Schleier der *separatio* zu der Umwelt hinüber zu gelangen. Die Dinge stehen in einer Fremdheit, die sich der Deutung zu entziehen scheint. Es ist, als hätte der *acedia*-Beschwerte statt der Augen Scheiben, von denen die Bilder der Erscheinungen abgleiten ohne durchzudringen 1). Das Fernsein der Dinge ist ein Urerlebnis dieser Seelenlage.

Die *acedia* ist auch Ausfluß eines lähmenden, verborgenen Schmerzes, in dem der Mensch am Sinn der Schöpfung verzweifelt 2). Eine Verwandlung ins Fremde, Unwirkliche und Tote, eine Verwischung der Konturen findet statt. Eine entsetzliche Leere umgibt den Befangenen, kein positives Ziel bindet ihn an seine Mitwelt - die Liebe wird unmöglich - und in seiner Verzweiflung verwunden ihn die Wahngebilde von Fortschritt und Aufgabe.

Es ist klar, in dieser Sphäre kann es keine Landschaft als eine, zum Menschen sprechende Wesenheit geben.

Eine Begriffsgeschichte der *acedia* steht noch aus. Allerdings ist die *acedia*-Literatur heute nicht unerheblich, und eine Renaissance des Begriffs zeichnet sich ab. Er ist noch nicht verwaschen und wissenschaftlich unbrauchbar geworden wie "Weltschmerz", "Zerrissenheit" oder wohl auch "Schwermut", und die Ingredienzien der *acedia* sind unverwechselbar. Ich versuche im folgenden zunächst einmal die Grenzlinien des

Begriffs in vorläufiger historischer Weise abzugehen. Die Büchnersche *acedia* - und auf sie kommt es uns an - wird sich erst im Laufe der Arbeit selbst verdeutlichen und definieren.

Der Begriffsinhalt hat sich von der älteren Kirchenlehre bis zu Thomas von Aquin zwar beträchtlich gewandelt, aber ein unveränderter Kern, - der sich herauschälen wird -, hat sich als lebensfähig erwiesen.

Die *acedia* war zuerst bekannt als eine Krankheit des mönchischen Lebens. Cassian befaßt sich mit ihr als einer der ersten Schriftsteller der älteren Kirchenlehre ausführlich in dem zehnten Buch seines Traktates *DE COENOBIORUM INSTITUTIS*: de spiritu *acediae* 3); den Mönch beschleiche ("maxime circa horam sextam monachum inquietans", wie Cassian vermerkt) die erschaffende Krankheit der *acedia*, deren Erklärung er versucht: "quod Graeci  vocant, quam nos taedium sive anxietatem cordis possumus nuncupare", 359 ff. Im zweiten Kapitel des Buches beschreibt Cassian, wie sich die *acedia* in das Herz des Mönches einschleicht und wie sie wirkt: "Qui cum miserabilem obsederit mentem, horrorem loci, fastidium cellae, fratrum quoque, qui cum eo vel eminus commorantur, tamquam negligentium ac minus spiritualium, aspernationem gignit atque contemptum" 4). (Der Herausgeber Cassians hat einen schönen Kommentar angeschlossen; über die Wort- und Bedeutungsgeschichte namentlich 359-364.) Bei Gregor dem Großen ist die *acedia* Unlust an jeder inneren und äußeren Tugendleistung. Die *acedia*, "ex confusione mente nata tristitia" 5), ermüdet den Mönch und nagt seine Gottesfurcht an ("quem *acedia* vastabat, incipit excolere humilitas" 6); "*acedia* . . . neglectus religiosae exercitationis" 7)).

Die Bedeutung des Wortes verfäicht sich im hohen Mittelalter. Bei Thomas ist die *acedia* nicht nur eine Untugend des Mönchs, sondern eine allen Menschen drohende Gefahr. Thomas widmet ihr namentlich die *Quaestio* 35 der zweiten Hälfte des zweiten Teils seiner Summe der Theologie. Er definiert die *acedia* als "Betrübnis über das geistige Gut, soweit es göttliches Gut ist" 8). Er nennt sie ein Hauptlaster, das die Verzweiflung zur Tochter habe 9). Die besondere Absicht von Thomas ist es, die *acedia* auf ein Mißverhältnis zu dem göttlichen Gut zu beziehen, wie es auch Kierkegaard tut. Dante sieht wieder die *acedia* - *accidia* - als Herzensträgheit im Streben nach Gott. Die von ihr Umfangerenen sind in der Hölle:

"Tristi fummo
ne l' aere dolce che dal sol s' allegra,
portando dentro accidiose fummo;
Or ci attristiam nella belletta negra. "

(Inferno 7, 121-124; in der Übertragung von August Veizin):

"Wir waren so beschwert, wie licht es tagte,
Daß uns das Blut gestockt zu tragem Schliefe.
Nun schlucken wir am Schliefe. "

Petrarca betritt - in seinem Leben wie in seinem Werk - den Umkreis der acedia 10). Seine freizügige Verwendung des Begriffs - er setzt ihn psychologisch - zeigt wohl schon eine säkularisierte Auffassung 11). Die acedia, die dann im Vernunftzeitalter und auch im Sturm und Drang vergessen war, gewann weitere Differenzierungen in der Frühromantik, der Spätromantik und ihren Nachströmungen. Kierkegaard fand den Begriff acedia wieder auf - die Sache war ja besonders seit Tiecks William Lovell wieder ziemlich geläufig geworden - und nannte die acedia eine "stille Verzweiflung" (Tagebuch am 20. Juli 1839). In literarhistorischen Versuchen, wie in Arbeiten von Walther Rehm, hat der Terminus neuerdings Verwendung gefunden. Ich verwende den Begriff, wie er heute üblich ist, nachdem ihn Josef Pieper hervorgeholt und in der Diskussion heimisch gemacht hat: es ist ein Begriff, der allerdings durch moderne Nuancen und Erfahrungsgehalte angereichert ist, die der "Claudio" Hofmannsthals prototypisch vertreten kann.

In das Gesicht der acedia unserer Zeit sehen wir - außer bei Büchner und diesseits der Kierkegaard-Epoche - bei dem jungen Hofmannsthal und dem späten Rilke. Ellen Key berichtet von Rilke, er habe sich gesehnt, "Wieder aufs Verdeck zu kommen, zu fühlen, wie Wind und Vogel über sein Haupt fliegen, und wie die großen Nächte kommen mit ihren großen Sternen". Rilke hat unter schwerem, langem Leiden das Gefühl gehabt, als habe er "jahrelang im untersten Raum eines Schiffes gelegen, das, angefüllt mit schweren Dingen, durch fremde Fernen fuhr" 12). Also Entfremdung von aller Landschaft und Umwelt.

In einer konstitutionellen Trauer zerrinnt dem von der acedia Beschwerten die Welt. Sein Auge wird umflort. Der Gegenstand festigt sich nicht mehr im Akt des Anschauens. - Hofmannsthal klagt in einem Brief an Richard Dehmel:

Wie kann das nur geschehn, daß man so lebt
Und alles ist, als ob nichts wirklich wäre?
Nichts wirklich als das öde Zeitverrinnen
Und alles andere wie nichts: das Wasser,
Der Wind, das schnelle Reiten in dem Wind,
Das Atmen und das Liegen in der Nacht,

Das Dunkelwerden, und die Sonne selbst,
 Das große Untergehn der großen Sonne
 Wie nichts, die Worte nichts, das Denken nichts!
 Kann denn das sein, daß mir soweit ich seh
 Das Leben aus der Welt gesogen ist,
 Aus allen Bäumen, Bergen, Hunden, aus
 Unzähligen Geschöpfen, so wie Wasser
 Aus einem heimlich aufgeschnittenen Schlauch.

Gleichviel, es ist. 13)

Das erwähnte *taedium cordis* hat bei Büchner seine Parallele. In seinem Leben und in seiner Kunst steht es im Bezug zu der Verzweiflung, in die es mündet, und zu der Entfremdung, die es begleitet. (Die Zeugnisse über Büchners Leben, besonders in den Briefen, so spärlich sie sind, lassen die *acedia* klar erkennen. - Für die vorliegende Arbeit wird es vermieden, solche Belege heranzuholen - ich stütze mich lediglich auf die überreichen Zeugnisse in Büchners Werk - um auf jeden Fall einem unmethodischen Biographismus zu entgehen.) In einer *obduratio cordis* erfahren sich die Hauptgestalten Büchners als tot, versteinert und die sie umgebende Welt als ein wogendes Chaos. Die Umwelt weicht vor ihnen zurück und sie bleiben in der Mitte einer unendlichen Verlassenheit.

Wie mit dem Auge des Betrachters sich die Landschaft ändert und wie dem in der *acedia* Befangenen die Welt entwindet - diese Fragen liegen unserer Arbeit zugrunde. Es ist nun unsere Aufgabe, *acedia* und Landschaft resp. Landschaftslosigkeit in den Dramen Büchners in ihrem wechselseitigen Verhältnis zu betrachten und sie beide auseinander zu verstehen. (Begriffe und Wendungen wie: "Landschaft", "Landschaftslosigkeit" und "Landschaft der Personen" werden zu bestimmen sein.) Die Verflechtung der *acedia* mit der Landschaft der Personen aufzudecken und darüber nach dem Grund der *acedia* bei Büchner eindringlich zu fragen ist das Vorhaben dieser Arbeit.

Landschaft

Die Landschaft ändert sich mit dem Menschen - jeder Mensch hat eine andere ihm zukommende Landschaft. "Die schöne Natur", merkt Riehl an, "dieses subjektivste aller Kunstwerke ... wird jedesmal ein anderes mit dem geistigen Standpunkt des Sehenden" 1). Die Landschaft ist augen-ent sprossen.

Der Sehende sondert aus der Umwelt seine jeweilige Landschaft und seine Daseinslandschaft aus. Er ist mit Goethe ein "schaffender Spiegel" der Landschaft. Der Mensch kann sie verwandeln mit einem "Zauberwort", d. h. er kann eine Landschaft entwerfen, die zu ihm gehört und mit seiner Innenwelt korrespondiert. Die Landschaft fordert einen Betrachtenden, der sie fühlt und sieht und sie zur Landschaft werden läßt. Landschaft ereignet sich, denn Landschaft ist nur, wo ein Mensch ist. Wie die Landschaft erst durch den Menschen zur Heimat wird, so wird die Natur erst Landschaft durch das Auge des Menschen.

Die Landschaft im Kunstwerk kommt zustande gemäß der Durchdringungskraft - dem Auge - des Dichters und gemäß dem Ausschnitt, den er wählt. Der Dichter wählt aus der Landschaft seine Ausdruckslandschaft; sie wird ihm zum Gegenbild einer Innenwelt. Es ist für ihn charakteristisch, was er aus der Landschaft heraushebt und was er in sie zeugend hineinblickt, wie stark er die Natur durchdringt und wie vielgestaltig das Bild ist, das er sieht.

Die Landschaft spricht den Menschen aus. Wie jeder Mensch hat auch jedes Zeitalter ein "landschaftliches Auge" 2).

Die Landschaft wirkt auf das Gleichgeartete im Menschen. Der Mensch blickt nicht nur die Landschaft zusammen, sie hat Eigenleben, aus ihr sprechen Mächte und wirken auf den Menschen. Ihm kommen Anrufe aus der Landschaft entgegen, auf die er seinem Ohr entsprechend hört. Nach dem Grund dieser Stimmen fragt Tieck im "Phantásus": "Wie kommt es denn, daß das ferne Blau des Himmels unsere Sehnsucht erweckt und des Abends Purpurrot uns rührt, ein helles, goldenes Gelb uns trösten und beruhigen kann und woher nur dieses unermüdbare Entzücken an frischem Grün, an dem sich der Durst des Auges nie satt trinken kann."

Die Natur trifft auf den Menschen und er empfängt sie als Landschaft.

Unter dem Begriff "Landschaft" ist der im Menschen sich zusammenschließende ganze Stoffkreis der sinnlichen Erscheinungswelt der Natur verstanden; was mit und ohne Zutun des Menschen das Gesicht der Erde ausmacht.

Gestirne, Winde und Wolken fügen sich wie Morgen und Abend in die Landschaft ein und bestimmen ihre Erscheinung. Alles Lebende im Bereich der Umwelt, wie das Unbelebte, (von der Pariser Stadtlandschaft mit wenigen Boulevardbäumen bis zu Leonces Garten) ist: Landschaft.

Im deutschen Drama wurde die Landschaft herangezogen zur Intensivierung der Handlung durch einen mit der Stimmung der Gestalten gleichläufigen Zustand; sie wurde durch vorausdeutende Aktivität in das dramatische Gefüge einbezogen, und zu Stimmungs- und Theatereffekten wie Donner, Blitz und Verbergung gebraucht. Sie konnte die Personen beeinflussen, ja sogar zu Entscheidungen veranlassen. Auf der Bühne wurde ein Ineinanderspiel von Seele und Landschaft geführt und ein Wechselbezug hergestellt, der das dramatische Geschehen glättete, intensivierte oder bestimmte. Man denke nur an die Landschaften im "Tell" und in den "Soldaten" von Lenz.

Die Kunst, die Landschaft im Herzen der Personen - wogend oder befriedet, verdüstert oder verklärt - auf die Natur zu übertragen, war vor Büchner beispielsweise im englischen und deutschen Drama wohlgeübt. Büchner führte die Kunst, den Gestalten im Drama eine eigene Landschaft zu geben, zur Höhe. Er gab aber darüber hinaus auch noch der Landschaft ein protagonistisches Gesicht und schmolz sie schicksalbestimmend in das dramatische Geschehen ein. Weiterhin wird das Verhältnis der Personen zur Landschaft bei Büchner dramatisch erheblich. Das Absterben oder Wiedergewinnen des Naturbezugs stellt wie die Unfähigkeit zum Bezug der Umwelt und das Abwelken der Kraft zur kommunikativen Teilnahme am Leben - zusammen mit der Rückfrage nach ihrem Ursprung - den Grund der Handlungen dar.

Büchner sah die Landschaft als eine Ausstrahlung des Menschen, als Materialisation einer Innenlandschaft und andererseits als eine den Menschen bestimmende Kraft; außerdem machte er die Teilhabe seiner Gestalten an der Landschaft - ob sie Landschaft "haben" oder sie verloren haben - dramatisch fruchtbar. Dadurch schuf er ein neues Feld landschaftlichen Gebrauchs im Bühnenwerk.

Büchners Gestalten stehen, wie Mautz sagt, "in einem übergreifenden Gesamtschicksalsraum, der eine Unterscheidung von Haupt- und Nebenfiguren hinfällig macht und der im Grunde das Drama entheroisiert" 3). Innerhalb dieses umgreifenden Raumes ist die Landschaft Mündung und Bild jener Kraft, die Natur und Mensch gleichermaßen durchwaltet, sie ist metaphysischer Ort. Die Landschaft wirkt bestimmend auf den Menschen.

Büchner stellt nicht allein eine optische Synthese her zwischen Landschaft und Schicksal seiner Gestalten. Bei der mit den Personen sich ändernden Land

schaft kann auch das Auge der Gestalten für die Landschaft erblinden, wenn sie - in der merkwürdigen Krankheit der *acedia* - in sich absterben und nicht mehr über sich hinausgreifen. Landschaft hat der bezugnehmende, liebende Mensch, (wie man sagt: einer hat Welt); Büchner zeigt Menschen, die die Landschaft verloren haben.

Nach dem Grund dieses Verlusts werden wir zu fragen haben. Das Entschwinden der Landschaft in "Dantons Tod", ihre Veränderungen in "Leonce und Lena", ihre Verselbständigung im "Woyzeck" - verlangen besondere Beachtung und versprechen einer Untersuchung besonderen Ertrag. Danton hat die Landschaft verloren, Leonce gewinnt sie im Augenblick der Liebe zurück, Woyzeck ist ihr "verdingt".

Wenn wir die Landschaft der Personen unter der Rücksicht ihrer *acedia* befragen, werden wir methodisch einen Angriffspunkt zur Analyse der Büchnerschen Dramen gefunden haben.

DIE LANDSCHAFT DER PERSONEN

Die folgenden Beobachtungen versuchen zunächst jeweils eine Person zu analysieren und ihre Bewegung in der Handlung zu verfolgen; dann die zu einer Gestalt gehörende Landschaft zu untersuchen und die gegenseitige Bedingung von Person und Landschaft aufzudecken.

Der Zusammenhang von *acedia* und Landschaft wird dabei mehr und mehr ans Licht treten.

Danton

Büchner betont durchgängig bei seinen Titelgestalten das Exempte durch ihre Fähigkeit, von den Erscheinungsformen des Daseins in besonderer Weise ergriffen zu werden. Der Anblick der Schöpfung verwundet sie.

Dantons Blick wird nicht betrogen von den Übertünchungsformen des menschlichen Lebens. Es reicht durch den Verputz von Tugend, Ehre oder Moral hinab in die Gebundenheit des Menschen an "Hausgäste", die seine Hände führen, oder bis in die Chaotik des göttlichen Seins, auf die Danton

die Eingeschlossenheit seines Ich und den schmerzhaften Charakter des Daseins zurückführt, in das der Mensch lebendig versorgt ist. Einige Worte Dantons stecken seinen Erfahrungsbereich und seinen Leidensraum ab:

"Wir wissen wenig voneinander. Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, - wir sind sehr einsam." p. 9

"Es wurde ein Fehler gemacht wie wir geschaffen wurden; es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür - aber wir werden es einander nicht aus den Eingeweiden herauswühlen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen?" p. 33

"Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen, nichts, nichts wir selbst." p. 43

"Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen?" p. 75 1) 2)

Diese Worte deuten durch das Gemeinsame ihrer Aussagen, nämlich die Einsicht in eine Verderbtheit der Schöpfung - einen "Fehler ... wie wir geschaffen wurden" - auf die Quelle von Dantons *acedia*: die Erkenntnis eines "Risses" durch die Schöpfung; Danton wird von den Erfahrungen der Schmerzhaftigkeit, Sinnlosigkeit und Chaotik der verpfuschten Welt in Mitleidenschaft gezogen, und er erleidet das Dasein in Verzweiflung und Langeweile.

Jene Fähigkeit der Einsicht trübt Dantons Bezug zum Sein, und er erklärt die Verpfuschtheit der Schöpfung durch eine Sünde des Seins. Danton erblickt im Grund der Schöpfung die metaphysische Verderbnis: "Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir seine Blutstropfen, die Welt das Grab, worin es fault. - Das lautet verrückt, es ist aber doch was Wahres dran." p. 64

Im Augenblick der Perversion der "höchsten Ruhe", wie Danton "Gott" oder "das Nichts" nennt, cf. p. 63, ging ein Riß durch die Schöpfung, der immer neu aufkafft. Payne faßt einmal Dantons Philosophie zusammen: "Das leiseste Zucken des Schmerzes, und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten." p. 50

In diesen Grund reichen die Wurzeln von Dantons *acedia*, der Riß ging auch durch seine Existenz. Im Bewußtsein der Chaotik des Seins und der Welt sinkt Danton in die *acedia*.

Fließt die *acedia* aus einer metaphysischen Erkenntnis, dann mündet sie auch in eine Störung der metaphysischen Synthese. Kierkegaard, - im gleichen Jahre geboren wie Büchner - spricht von der "Verzweiflung" als einem Mißverhältnis in einer Synthese: das Mißverhältnis im Verhältnis einer Synthese,

das sich zu sich selbst verhält; die Definition der Synthese ist der Mensch: "Der Mensch ist eine Synthese von Unendlichkeit und Endlichkeit, von Zeitlichem und Ewigem, von Freiheit und Notwendigkeit, kurz eine Synthese." 3) Diese Synthese wird durch die Erfahrung des "Risses" in vielfältiger Weise gestört.

Das Drama "Dantons Tod" stellt den Einbruch dieser Gestörtheit in der acedia und die Erlösungsversuche Dantons vor einem symbolischen Hintergrund dar.

Das anonyme Muß

Als ein springender Quell der acedia erweist sich das leidvolle Bewußtsein der Gebundenheit des Menschen an Kräfte, die der Gebundene nicht beeinflusst. Danton fühlt sich nur als Puppe, die gelebt wird, von Mächten außerhalb des Begriffs. Danton hat am eigenen Leib verspürt, daß er Organ des Schicksals war und seine Hand Taten ausführte, die getan werden "mußten", deren Erinnerungen aber peinigend auf ihm lasten. Aus der Kontradiktion von der Notwendigkeit der Septembermorde und ihrem Charakter als Morden zieht er den Schluß in einer Antwort an Julie, die ihn mit dem Wort: "Du hast das Vaterland gerettet" beruhigen möchte: "Ja, das habe ich; das war Notwehr, wir mußten. Der Mann am Kreuz hat sich bequem gemacht: es muß ja Ärgernis kommen, doch wehe dem, durch welchen Ärgernis kommt! - Es muß; das war dies Muß. Wer will der Hand fluchen, auf die der Fluch des Muß gefallen? Wer hat das Muß gesprochen, wer? Was ist das, was in uns lügt, hurt, stiehlt und mordet?

Puppen sind wir, von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst! Die Schwerter, mit denen Geister kämpfen - man sieht nur die Hände nicht, wie im Märchen. - " p. 43

Die Puppenhaftigkeit des Menschen erscheint unanfechtbar:

"Der Weltgeist bedient sich" - nach einem Wort St. Justs, der die Züge des Naturbilds in "Dantons Tod" zusammenrafft - "in der geistigen Sphäre unserer Arme ebenso, wie er in der physischen Vulkane und Wasserfluten gebraucht." p.47

Dieses Gefühl des Gelebtseins äußert sich durchdringend in der ersten Szene des zweiten Aktes: Danton nimmt aus dem Bereich der Kleidung seine Vergleiche zur Deutung des menschlichen Lebens. Mit dem wiederholten Anlegen der Kleidung putzt er auch einen immer wiederkehrenden Gedanken neu auf. Das Leben ist lediglich eine vorausbestimmte Eingegrenztheit in einen engsten Bereich, in einen Rock oder Sarg. Die Begrenzung erscheint intranszendabel. Die Möglichkeit des wahren Bezugs: das Wissen um einen

anderen in der Liebe und die Freiheit werden angezweifelt. Unter dem Sporn zur Freiheit der Liebe wird von Danton das Muß um so quälender erfahren. Auch die Liebe kann sich nicht in Freiheit über dieses Muß erheben. Unter dem Fluch seiner acedia kann Danton die Liebe nicht leisten. In der acedia wird die Freiheit nicht in ihrer Süße gekostet, sondern in einer dumpfen Betäubung des Herzens wie eine Bedrängnis erlitten. Auf die Frage "wozu Freiheit?" antwortet nur die epikuräische Lebensformel. Da sich kein Hinüber in der Welt ergibt, sucht Danton das Hinüber in den Tod. Was ihn an das Leben heranträgt, wie die Welle ein Boot, ohne daß es aber am Strande festmacht, ist die Notwendigkeit des dumptreibenden Dionysischen. Da sich dieses nicht im Sinne einer Erlösung bewähren kann, resigniert Danton im Bereich des Daseins.

Dummheit

Auch durch die weithin verbreitete Dummheit in den Menschen manifestiert sich das Chaos der Schöpfung. Diese Dummheit erscheint im Volk und in seinen Anführern.

Verschiedene Szenen des Dramas zielen darauf ab, die Gesinnung und das Wirken des Volkes zu ironisieren.

In der Szene "Eine Gasse" des ersten Aktes, (p. 15) zeigt das Volk seine Blutgier und stupide Anhänglichkeit an Robespierre. In den Szenen "Das Revolutionstribunal" und "Platz vor dem Justizpalast" begibt sich in kürzester Zeit der Umschlag eines Volkshaufens von dem Schrei: "Es lebe Danton, nieder mit den Dezemviren" zu: "Es lebe Robespierre! Nieder mit Danton! Nieder mit dem Verräter!" p. 66 f.

Danton apostrophiert das Volk im Verlaufe eines Gespräches über Möglichkeiten eines Umschwungs zu Ungunsten Robespierres; er stimmt Lacroix zu, der bemerkt: "Für das Volk sind Schwäche und Mäßigung eins."

Danton sagt: "Sehr wahr - das Volk ist wie ein Kind, es muß alles zerbrechen, um zu sehen, was darin steckt." - "Es haßt die Genießenden wie ein Eunuch die Männer." p. 26

Von einem ähnlichen Verhältnis zum Volk spricht die Antwort Dantons auf einen Ausruf Philippeaus: "Und Frankreich bleibt seinen Henkern?" p. 34 - "Was liegt daran? Die Leute befinden sich ganz wohl dabei. Sie haben Unglück; kann man mehr verlangen, um gerührt, edel, tugendhaft oder witzig zu sein, oder um überhaupt keine Langeweile zu haben? - Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben!" ib.

Gleichwohl liebt Danton - wie Büchner - das Volk; jeder Einzelne wird ja gleich ihm in den Molochsarmen des Daseins zu Tode gefoltert. Auch im Volk gibt sich die Verwirrtheit der Schöpfung kund. Daher ist es kein schroffer Widerspruch, daß Danton doch auch das Volk liebt, für das er die Revolution begonnen hat.

Die Raffinesse, mit der Robespierre durch das Umherbieten seiner Makellosigkeit sich des Volkes versichert und sich mit ihm als ein Gleichgearteter verbündet, verwundet Danton. Robespierre stellt sich in den Zusammenhang mit dem Volk und dem Chaos in der Dummheit. Robespierre repräsentiert das Volk und stellt dessen Eigenschaften dar. Er ist ein Mann nach des Volkes Herzen. Seine heuchlerische Tugendhaftigkeit zur Methode, zu einem Mittel des Schreckens und zum Gesetz zu machen, bedeutet den Sieg des Chaos in der Dummheit, gegen die Danton die Revolution geführt hatte: "Mit deiner Tugend, Robespierre! Du hast kein Geld genommen, du hast keine Schulden gemacht, du hast bei keinem Weibe geschlafen, du hast immer einen anständigen Rock getragen und dich nie betrunken. Robespierre, du bist empörend rechtschaffen. Ich würde mich schämen, dreißig Jahre lang mit der nämlichen Móralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen, bloß um des elenden Vergnügens willen, andere schlechter zu finden als mich ... Hast du das Recht, aus der Guillotine einen Waschzuber für die unreine Wäsche anderer Leute und aus ihren abgeschlagenen Köpfen Fleckkugeln für ihre schmutzigen Kleider zu machen, weil du immer einen sauber gebürsteten Rock trägst? ... Wenn sie sich nicht genieren, so herumzugehen, hast du deswegen das Recht, sie ins Grabloch zu sperren? Und kannst du es nicht ebensogut mitansehn als dein lieber Herrgott, so halte dir dein Schnupftuch vor die Augen." p. 27 f

Die Tugend Robespierres ist die Tugend des Volkes: "Den ehrlichen Leuten kann man Geld leihen, man kann bei ihnen Gevatter stehen und seine Töchter an sie verheiraten, aber das ist alles." p. 12

Danton bewahrt Abstand: "Das "und" dazwischen ist ein langes Wort, es hält uns ein wenig auseinander; die Strecke ist lang, die Ehrlichkeit verliert den Atem, eh wir zusammenkommen." p. 12

Danton ist vom Volk und seinen Anführern abgesondert. Durch die im Volk sich darstellende Chaotik der Dummheit wird Danton dem Volk entfremdet.

Langeweile

Die Gefühle der Langeweile und der Beengung sind verbündet. Danton spricht davon, es sei "sehr langweilig, immer das Hemd zuerst und dann die Hosen drüber zu ziehen und des Abends ins Bett und morgens wieder heraus zu kriechen und einen Fuß immer so vor den andern zu setzen; da ist gar kein Absehen, wie es anders werden soll. Das ist sehr traurig." p. 32

Die Langeweile wird nur im Tod überwunden.

Das Unglück, daß Frankreich seinen Henkern überliefert bleibe, verliert allen Schrecken, da es die Leute wenigstens aus ihrer Langeweile kitzele. cf. p. 34

Die Menschen "haben Unglück; kann man mehr verlangen, um gerührt, edel, tugendhaft oder witzig zu sein, oder um überhaupt keine Langeweile zu haben? -

Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben! Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören. Das ist ganz artig und paßt für uns; wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden.

Es ist recht gut, daß die Lebenszeit ein wenig reduziert wird; der Rock war zu lang, unsere Glieder konnten ihn nicht ausfüllen. Das Leben wird ein Epigramm, das geht an; wer hat auch Atem und Geist genug für ein Epos in fünfzig oder sechzig Gesängen? 's ist Zeit, daß man das bißchen Essenz nicht mehr aus Zubern, sondern aus Likörgläschen trinkt; so bekommt man doch das Maul voll, sonst konnte man kaum einige Tropfen in dem plumpen Gefäß zusammenrinnen machen." p. 34

Die Langeweile, die dem Einblick in den Zustand des Daseins im Verein mit der Lähmung des Willens und der Puppenhaftigkeit des Menschen als der Marionette eines sündigen Gottes folgt, wird ergänzt durch die Beengung im Raum, in den Danton versetzt ist und der ihn einsargt.

Das Drama stellt den Verlauf eines Ausbruchsversuchs aus diesem Raum, sein Scheitern in der Immanenz und seine Erfüllung durch das Auslöschen im Tod vor Augen.

Enge

In beidem: einem Gefühl der bedrohenden Nähe der Natur und Landschaft und dem Gefühl der Totenstille, Entfernung und Leere des Umraums äußert sich die acedia aufs Bemerkbarste. Danton beklagt eine bedrohliche Nähe, ein Eingesperrtsein in sein Ich und eine anonyme Einkreisung: "Wir sind alle le-

bendig begraben und wie Könige in drei- oder vierfachen Särgen beigesetzt, unter dem Himmel, in unseren Häusern, in unsren Röcken und Hemden. - Wir kratzen 50 Jahre lang am Sargdeckel" p. 64. "Wär es ein Kampf, daß die Arme und Zähne einander packten! Aber es ist mir, als wäre ich in ein Mühlrad gefallen, und die Glieder würden mir langsam systematisch von der kalten, physischen Gewalt abgedreht. So mechanisch getötet zu werden!" p. 63

Mit einer Kindheitserinnerung verbindet sich diese Beklemmung: "Will denn die Uhr nicht ruhn? Mit jedem Ticken schiebt sie die Wände enger um mich, bis sie so eng sind wie ein Sarg." p. 69 (Ein Spiegelbild zu der unübersteigbar weit entfernten Welt).

Das Leben zwischen dem Wimmern in der Wiege und dem Wimmern im Grab, cf. p. 69, bedeutet Eingeschlossenheit in eine bedrückende Enge. Dieses Gefühl der Beengung ist ein tief eingprägter Zug der *acedia*, der durch die drei Dramen Büchners geführt wird.

Weite

Die Erfahrung der Enge wird in Traumvisionen zurückgelassen, in denen Danton in schrankenlose Weite schweift. In der Vision des Rittes auf der Weltkugel hat Danton "riesige Glieder" bekommen und seine Einsargung überwunden, doch nur, um schreckliche kosmische Apokalypsen zu erleben. p. 42

Angesichts des Risses in der Schöpfung, der Puppenhaftigkeit des menschlichen Seins, dem Schmerzcharakter des Kosmos und der Gefangenheit in einem schlecht bemessenen Lebenssarg und der Dummheit des Geschaffenen steigert sich Dantons metaphysische Beschwerde zu einem Status der Verzweiflung in der *acedia*, in dem die Dinge um ihn ein neues Gesicht gewinnen; sie werden durchsichtig für Mächte, die in ihnen wirken. Mit der Verwandlung der Umwelt geht ein Absterben der Gefühle Dantons, eine Erblindung seiner Sinne Hand in Hand.

Sinnerblindung

Danton erfährt mit Bestürzung und Schmerz, daß sein Gefühl erstirbt: "der Wein ist ausgetrunken, aber ich habe keinen Rausch davon und gehe nüchtern zu Bett - das sind glückliche Leute, die sich noch besaufen können." p. 69. "Mein Sinn ist stumpf", ruft er aus, merkwürdigerweise gerade nach einer Folterung seiner Sinne durch Licht und Schall. p. 42

Er tastet umher, aber bekommt nichts "in den Griff". "Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, - wir sind sehr einsam." p. 9

Das Geheimnis der acedia tut sich kund, indem der Beschwerte aus der Angegriffenheit der Sinne sich nach Stille sehnt, nach der Ruhe des Grabes, aber gleichwohl eine Taubheit des Ohres, der Hand und der Sinne empfindet. Er kann nicht einmal mehr körperlichen Schmerz verspüren. Das Absterben und Todsein als Lebender ist so qualvoll, daß selbst ein körperlicher Schmerz als "Wollust" empfunden würde.

In die Verwesung der Welt geht die Verwesung des eigenen Leibes ein. Danton ist es zumute, als röche er schon. Er empfindet sich und die Welt als abgestorben, das Leben als Gestank und sich selbst als verwesende Leiche.

Jenes schauerliche Erlöschen des Gefühls wird begleitet von der Sinnerblindung, in die Danton tappt. Qualvolle Sinneserfahrungen kommen aus der Selbstverfallenheit des acedia-Kranken, der von der Umwelt abgetrennt in sich folternde Lichtstrahlen und Schälle und die Gerüche der Verwesung an sich vernimmt. In der Bewegung des Gegenschlages kann ihm das Anfassen der Umwelt nicht genügen; aus seiner Eingeschlossenheit heraus möchte er Marion nicht nur von Körper zu Körper umschließen. Vielmehr bekennt Danton: "Ich möchte ein Teil des Äthers sein, um dich in meiner Flut zu baden, um mich auf jeder Welle deines schönen Leibes zu brechen." p. 23

In der acedia erfahren die Sinne des Auges und des Ohres und der Hand und auch der Geruchssinn eine gesteigerte Sensibilität. Diese Sensibilität ist die paradoxe Kehrseite der stumpfen Sinne, die das Leben nicht mehr wahrzunehmen vermögen und die Sicht in die Umwelt trüben. Es ist eine Sensibilität zum Schmerz. Licht und Schall peinigen, der Geruchssinn zeigt Fäulnis an. Die Hände erfahren, daß sie sich nur Schwielen an Wänden kratzen, aber nichts ergreifen.

Die Verwandlung ins Unheimliche, Tote, Stinkende schließt sich als eine Erfahrungsweise der acedia an die Verwandlung der Welt in eine Schlachtbank mit täglich neuen Morden und das Erlebnis der Erde als eine tödliche Gefahr umfassend und durchgreifend an:

Verwandlung der Umwelt

Paris, die unmittelbare Umwelt, die Erde, die Landschaft, das Leben, selbst der eigne Leib werden als tot empfunden.

Je sinnloser für Danton die Revolution wird - desto sinnloser wird auch alles weitere "Morden", ungerechtfertigt dazu, nur eine Überladung mit Tod.

Die Guillotine, (der "Kathedr", p.61, der "Waschzuber" Robespierres, p.28) verwandelt Paris in ein Blutbad. Der Todesschatten der Guillotine liegt über Frankreich, - "die Gleichheit schwingt ihre Sichel", p.54 - von ihrem Gerüst fließt Blut, die "Lava der Revolution". p.54, p.61

Aus dem Anhang Robespierres ertönt der blutdürstige Ruf: "Die Guillotine ist zu langsam. Wir brauchen einen Platzregen!" p.15, statt der "paar Tropfen Bluts vom August und September." ib.

In Blick und Rede verkündigt sich eine erdrückende Verhaftung an den Sinnbezirk des Todes" '). Aus "abgeschlagenen Köpfen" bildet sich eine "Pyramide", v.p.54 Die "Henker und die Guillotine" sind die "lebendig gewordenen Reden" der Anhänger Robespierres, v.ib. Danton bemerkt bitter: "Man arbeitet heutzutage alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit." ib.

Die Verwandlung von Paris in eine Schlachtbank stellt eine sichtbare Wunde der faulenden Schöpfung dar, ein aufgebrochenes Geschwür der verwesenden Welt. cf. p.64

Camille greift in einer Flugschrift Robespierre als Messias an, der aber, statt zu sterben, Frankreich sterben läßt: "Sollte man glauben, daß der saubre Frack des Messias das Leichenhemd Frankreichs ist, und daß seine dünnen, auf der Tribüne herumzuckenden Finger Guillotinmesser sind?" p.31

Robespierre ist zwar wie alle Geschöpfe Puppe und Werkzeug, auch er leidet, aber er wird im Drama zum Symbol des blindwütenden numen, das in einem grauenhaften Dasein die Menschen zu Tode foltert.

Dantons Revolution war eine Revolution gegen die Gottheit, gegen Schmerz und Leid für den heiteren, freien Genuß des Lebens, um den "Riß" in der Schöpfung prometheisch zu verbinden!

Er verliert, denn Robespierre ist ein Werkzeug des numen, um das alte Chaos wieder heraufzuführen, besser, um das Chaos zu repräsentieren.

Verwandlung der Erde

Auch die Erde atmet Bedrohung und Gefahr aus. Ihre Schrecken fließen, wie die der Revolution, aus der gleichen Quelle: dem ins Dasein pervertierten Sein. Ein Gegenstück zu den Traumvision Dantons - Danton schwebt in der Angst, vom Erdball in einen Abgrund geschleudert zu werden, v.p.42 - bildet das

Gespräch zwischen dem ERSTEN und ZWEITEN HERRN aus der Promenaden-szene (II, 2). In dieser Unterhaltung droht die Erde unter dem Schritt eines Spazierenden zusammenzubrechen und ihr Opfer in einer unausmeßlichen Leere zu verschlingen. cf. p. 38

Verwandlung des Lebens

Das Leben ist ausgewiesen als eine fortdauernde Marter, ein Stinken der Verwesung, eine wählende Langeweile - und wird folglich als Erloschen-sein und Tod begriffen. "Das Gefühl des Gestorbenseins" ist immer wie über Büchner auch über Danton. Inmitten des ertöteten Lebens fühlt Danton sich in der Weise der acedia erstarrt, versteinert; tot. Er ist nicht allein eine politische "Reliquie" ;), er ist lebend eingesargt und tot: "Es ist mir, als röh ich schon. Mein lieber Leib, ich will mir die Nase zuhalten und mir einbilden, du seist ein Frauenzimmer, was vom Tanzen schwitzt und stinkt, und dir Artigkeiten sagen. Wir haben uns sonst schon mehr miteinander die Zeit vertrieben.

Morgen bist du eine zerbrochene Fiedel; die Melodie darauf ist ausgespielt. Morgen bist du eine leere Bouteille; der Wein ist ausgetrunken, aber ich habe keinen Rausch davon und gehe nüchtern zu Bett - das sind glückliche Leute, die sich noch besaufen können. Morgen bist du eine durchgerutschte Hose; du wirst in die Garderobe geworfen, und die Motten werden dich fressen, du magst stinken, wie du willst.

Ach, das hilft nichts! Jawohl ist's so elend, sterben müssen. Der Tod öffnet die Geburt; beim Sterben sind wir so hilflos und nackt wie neugeborene Kinder. Freilich, wir bekommen das Leichentuch zur Windel. Was wird es helfen? Wir können im Grab so gut wimmern wie in der Wiege." p. 69

In diesem Monolog packt Danton die Erfahrung seines Lebens als Todsein in der acedia und des Lebens an sich als Tod zusammen. Danton schreitet zu einer allgemeinen Aussage, die durch das Drama hindurch illustriert und abgehandelt wird, von der ersten Szene, in der er Julie als "süßes" Grab anspricht, bis zur Hinrichtung, vor der die Götter angeklagt werden, sich an dem Leben der Menschen als einem ständigen farbenreichen Todeskampf zu weiden.

Dantons Denkbewegung kreist um die Möglichkeit der Aufhebung des Daseins im Tod. Hierbei wird die Kluft zwischen dem Erloschensein im lebenden Tod, das lediglich ein Dahinvegetieren um den Kern des Bewußtseins herum - ein "bewußter Tod" also - ist, und der Aufhebung des Daseins im Nichts durch den gestorbenen Tod deutlich, auf das Danton seine Hoffnung als eine Chance setzt. Angeregt von dem Wort Dantons: "Etwas kann nicht zu

nichts werden! Und ich bin etwas, das ist der Jammer!" p.64 wirft Camille die Frage auf: "Die Welt ist der ewige Jude, das Nichts ist der Tod, aber er ist unmöglich. O nicht sterben können, nicht sterben können! wie es im Lied heißt." ib.

Kierkegaard gelangt auf einen gleichen Gedankengang in der "Krankheit zum Tode", in der er von der Verzweiflung - einer Bewußtseinslage der acedia - spricht und den Tod im Dasein und den zernichtenden Tod differiert: "Es ist nämlich weit entfernt davon, daß man, direkt verstanden, an dieser Krankheit stirbt, oder daß diese Krankheit mit dem leiblichen Tod endet. Im Gegenteil, die Qual der Verzweiflung ist eben, nicht sterben zu können." 2) Von dieser Stelle fällt auch Licht auf die Monologszene Dantons, in der er hofft, im "Grab mehr Sicherheit" zu finden als an einem "sicheren" Ort der Welt. cf. p.40 f.

Hoffnung - Titanenhaftigkeit

Danton, wie wir ihn auf der Bühne kennen, ist ein am Dasein wunder Mensch, gelähmt in seiner acedia. Das war er nicht immer. "Dantons Tod" ist kein analytisches Drama, doch wir erfahren manches über Danton, wie er - im Kontrast zu seinem Auftreten im Drama - früher handelte und dachte.

Das Drama stellt die letzte Stufe einer Entwicklung vor. Wo auf die Vortaten des erschlaferten Danton hingewiesen ist, wird ein feuriger, tatenschäumen-der Revolutionär gezeigt. Ein grandioses Kraftentfalten liegt hinter ihm; "das Genie der Freiheit" schwebte auf seiner Stirne: "Ich bin nicht stolz darauf. Das Schicksal führt uns die Arme, aber nur gewaltige Naturen sind seine Organe." p.55

In ihm hatte sich die Nationalkühnheit gesammelt, und Danton bestimmte mit gewaltiger Energie den Gang der Revolution. Plötzlich stockte der Strom seiner Tätigkeit.

Die Blutschuld belastet Danton, und er versucht, Robespierre vom Morden abzuhalten. Aber man bemerkt, daß das Töten in einer Revolution nicht schlechthin ungerechtfertigt erscheint, solange eine Notwendigkeit besteht. Wenn diese aufgehört hat, dürfe allerdings das Blutbad nicht aus "Heuchelei" und "Tugendhaftigkeit" fortgesetzt werden.

Danton ist sich seines Wertes wohl bewußt; er erbarnt sich nicht reumütig, ebensowenig wie er sich in Enthaltbarkeit einem moralischen Anruf fügt.

Er enthält sich politischer Tätigkeit, nachdem ihn endgültig die Wucht des

metaphysischen Chaos niedergedrückt hat; daß eine Revolution - auf dem Wege sozialer Neugestaltungen - das menschliche Los in wirtschaftlicher Hinsicht bessern könne, hat er weder geleugnet noch angezweifelt. Die *acedia* fiel ihm in den Arm und er konnte nicht mehr handeln. Die Gestalt des in einer metaphysischen Verzweiflung erstarrenden Tatmenschen ist in Danton ausgebildet. Aber in Danton ist gleichwohl noch das Bewußtsein wach, daß seine Leistung Gültigkeit hat. Worauf es "endlich" ankommt: die Schwermut, das Nichtzueinanderfindenkönnen, die Enttäuschung der Entfremdung zu überwinden, das freilich ist dem Zugriff einer Revolution versagt. Immanente Güter können jedoch errungen, der Despotismus beseitigt, einer Schand- und Zopfwirtschaft der Garaus gemacht werden. Daß Robespierre gerade darin wieder zurückzusinken droht mit seinem Tugendgebaren, seiner Intoleranz und dem Nichtachten der Rechte des Einzelnen zum Genuß, macht Danton zu Robespierres Gegner. Danton hatte sehr wohl ein Staatsgefüge im Auge, dem seine Hand sich zu weihen verlohnte, aber die Stoßkraft seines Gestaltungswillens wird von der *acedia* abgefangen.

Durch das Drama ziehen sich stolzbewußte Worte des eigenen Wertes:

"Die Sündflut der Revolution mag unsere Leichen absetzen, wo sie will; mit unseren fossilen Knochen wird man noch immer allen Königen die Schädel einschlagen können." p. 73

Danton fühlt sich vor dem Tribunal nicht schuldig: "Ich habe auf dem Marsfelde dem Königtum den Krieg erklärt, ich habe es am 10. August geschlagen, ich habe es am 21. Januar getötet und den Königen einen Königskopf als Fehdehandschuh hingeworfen. (Wiederholte Zeichen von Beifall. - Er nimmt die Anklageakte.) Wenn ich einen Blick auf die Schandschrift werfe, fühle ich mein ganzes Wesen beben. Wer sind denn die, welche Danton nötigen mußten, sich an jenem denkwürdigen Tage (dem 10. August) zu zeigen? Wer sind denn die privilegierten Wesen, von denen er seine Energie borgte? - Meine Ankläger mögen erscheinen! Ich bin ganz bei Sinnen, wenn ich es verlange. Ich werde die platten Schurken entlarven und sie in das Nichts zurückschleudern, aus dem sie nie hätten hervorkriechen sollen ...

Ich habe im September die junge Brut der Revolution mit den zerstückten Leibern der Aristokraten geätzt. Meine Stimme hat aus dem Golde der Aristokraten und Reichen dem Volke Waffen geschmiedet. Meine Stimme war der Orkan, welcher die Satelliten des Despotismus unter Wogen von Bajonetten begrub." p. 55 f.

Seine Teilnahme an der Revolution und seine Ideale, die nun verwässert und mißhandelt werden, bleiben in der Erinnerung wach: "Die Revolution nennt meinen Namen. Meine Wohnung ist bald im Nichts und mein Name im Pantheon der Geschichte." p. 54

Sein Tod wird eine bedeutende Lücke reißen: "Ich lasse alles in einer schrecklichen Verwirrung. Keiner versteht das Regieren." p. 73

Ein Hoffungsstrahl im immanenten Bereich schimmert fast verdeckt durch die Nacht der acedia, die Danton umgibt: "Wenn einmal die Geschichte ihre Gräfte öffnet, kann der Despotismus noch immer an dem Duft unsrer Leichen ersticken." p. 73 f. -

Das "Erbarmen mit Unschuldigen" ist ein Zug jener menschlichen Liebenswertheit, die Danton innewohnt; Zärtlichkeit, Gerechtigkeit, freundschaftliche Treue, Mut und Diskretion scheinen daneben auf. Dantons tappende Zärtlichkeit, seine Aufrichtigkeit und sein Humor namentlich runden das Bild seiner Gestalt ab. 1)

Zeit- und Hoffnungslosigkeit

Ein weiteres Merkmal, das die acedia Danton aufprägt, ist seine "Zeitlosigkeit". Die Zeit wird durch Unterschiede bezeichnet. Danton allerdings nimmt keine Veränderungen wahr.

Die Zeit ist eine Zeit der Fäulnis und des Verfalls; sie ist "zukunftslos". Das Leben ist ein abflußloses Zeitbecken, das auch durch keinen Zustrom verändert wird. Von Anfang an ist der Mensch in der acedia in eine Veränderungslosigkeit gestellt: "Der Tod öffnet die Geburt; beim Sterben sind wir so hilflos und nackt wie neugeborene Kinder. Freilich, wir bekommen das Leinentuch zur Windel. Was wird es helfen? Wir können im Grab so gut wimmern wie in der Wiege." p. 69

Die Zeit bewegt sich aus dem Leben eines acedia-Beschwerten fort: "die Zeit verliert uns." p. 32. Die Zukunft impliziert keine Veränderung; es geschieht nichts; nur: "Nach einer Stunde werden sechzig Minuten verflossen sein." p. 12

Innerhalb dieser Entwicklungs- und Hoffnungslosigkeit gibt es keine Zeit: nur Zeitvertreib. "Mute mir nur nichts Ernsthaftes zu!" p. 37

Deshalb ist es "recht gut, daß die Lebenszeit ein wenig reduziert wird; der Rock war zu lang, unsere Glieder können ihn nicht ausfüllen." p. 34

Mit dem Einfrieren der Zeit schwindet auch die Hoffnung auf eine Entwicklung. Innerhalb der vorgegebenen metaphysischen Verderbnis ist für das Geschöpf keine Entwicklung denkbar 1). "Wir kratzen 50 Jahre am Sargdeckel. Ja, wer an Vernichtung glauben könnte! dem wäre geholfen. - Da ist keine Hoffnung im Tod, er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisierte Fäulnis, das ist der ganze Unterschied!" p. 64

Nicht einmal die Hoffnung auf eine Vernichtung, auf die zu eine Entwicklungsmöglichkeit annehmbar wäre, ist lebendig. In diesem Zustand schwinden die Schrecken des Todes dahin. Kierkegaard erhellt diese Gedanken durch ähnliche: "Von dieser Krankheit durch den Tod erlöst zu werden ist eine Unmöglichkeit, denn die Krankheit und ihre Qual - und der Tod besteht gerade darin, nicht sterben zu können." 2) So verliert auch der Tod den Charakter eines Überganges. Der acedia-Kranke hofft, daß er nicht nur sterben, sondern "den Tod sterben" könne, um in die höchste Ruhe einzugehen: "Ja, wer an Vernichtung glauben könnte, dem wäre geholfen." p. 64

Sie setzt einen Akt des Glaubens voraus, den Danton jetzt nicht, sondern erst im Augenblick des Todes leistet.

Hoffnung leuchtet erst im Augenblick des Glaubens und der Liebe beim Abschied zum Tode auf. Danton umarmt die Freunde und stirbt in einer Hoffnung: den Gott mitzubehalten.

Lähmung des Willens

An der Danton-Handlung wird eine Leidensweise der acedia besonders deutlich sichtbar: Dantons Wille ist von Innen her wie von selbst ohne rationale Entscheidungen gelähmt. Danton kann nicht mehr handeln, wie er auch nicht mehr handeln mag:

"CAMILLE: ... Danton, du wirst den Angriff im Konvent machen!

DANTON: Ich werde, du wirst, er wird. Wenn wir bis dahin noch leben! sagen die alten Weiber. Nach einer Stunde werden sechzig Minuten verflossen sein. Nicht wahr, mein Junge?" p. 11 f.

Es ist für ihn lächerlich geworden, auf die Außenwelt einzuwirken, anders als "bloß zum Zeitvertreib, wie man Schach spielt." p. 12

Danton will nicht mehr handeln, weil er zunächst immer noch von einem Gefühl der Sicherheit begleitet wird, das auf der Wertschätzung seiner Gestalt als Revolutionär und "Hebamme der Revolution" sicher gegründet erscheint - "sie werden's nicht wagen. "Mein Name? Das Volk?" (p. 25f.) Besonders aber, weil er nach dem Scheitern aller seiner Bemühungen und der Repetition des Despotismus - den er bekämpft hat - durch Robespierre, von der Sinnlosigkeit der Revolution und der Aussichtslosigkeit seiner Bestrebungen überzeugt ist. Er verstummt.

Weiterhin wird ihm nach dem Scheitern seiner Erlösungsversuche in der Vorkammer des Glaubens an die Erlösung im Nichts aus einem metaphysischen Grund der Tod zu einem erwünschten Tor. In der Aufhebung des Willens ist eine Absicht und Entwicklung. Danton will hinweg: "Ich bin nicht trüg, aber müde; meine Sohlen brennen mich." p. 39. Er ist "der Hudeleien" endlich

"überdrüssig". ib. Aus der Koketterie mit dem Tod wird nachgerade eine Liebschaft. cf. p. 41 und p. 75.

Memoria

Die Blutschuld der Septembermorde vergiftet Dantons gegenwärtiges Bewußtsein in der memoria. Danton klagt: "Und soll ich nicht zittern, wenn so die Wände plaudern? Wenn mein Leib so zerschellt ist, daß meine Gedanken unstet, umirrend mit den Lippen der Steine reden?" p. 41

Aber dieser Blutschuld liegt eine Notwendigkeit und ein "Muß" zugrunde, das von außen her seine Hände geführt hat, aber in seine memoria hineinwirkt. Am Ende der Szene II, 5 besänftigt sich Danton in der Erkenntnis der "Muß" und der Notwendigkeit seiner Bluttat.

Das "Gewissen" ist nicht nur der folternde Ankläger aus den Septemberschlachten, es ist das Bewußtsein des Daseins überhaupt, dessen Auflösung er im Nichts durch den Eingang des Todes zu erreichen hofft; das in der memoria sich darstellende Ich-Bewußtsein ist Danton ein Übel schlechthin, das er auslöschen möchte. Daher erklären sich seine Ausflüge in die Weite, wie es seine Antwort auf Marions Erlösungsbericht bezeugt. Er möchte ein Teil des Äthers werden. Auch seine Traumvisionen und seine die Vereinzelung überschreitenden Identifizierungen mit allem Kreatürlichen weisen dorthin.

Seine Denkbewegung kreist um die völlige Auslöschung. "Der Tod soll etwas davon haben." p. 40. Das ist nicht nur ironisch gedacht, sondern eine Frage nach einer selbst den Tod übersteigenden Aufhebung, nämlich im "Nichts".

Erlösung

Bis Danton im "Nichts" den zu gebärenden Weltgott findet und durch den Tod in ihn hineintritt, durchprobt er verschiedene immanente Erlösungsversuche. 1)

Dionysik

Eine neue Arbeit über Dantons Tod ging in ihrem moralischen Weißwaschen Dantons zu weit 1), da sie von einem späteren Abrücken Dantons vom hemmungslosen geschlechtlichen Genuß her jene Zeit wegzuinterpretieren versucht, in der sich Danton diesem hemmungslosen geschlechtlichen Genuß mit offenem Behagen und deutlicher Bemühung hingab. Tatsächlich

hat Danton "die mediceische Venus stückweise bei allen Grisetten des Palais Royal" p. 21 zusammengesucht, nur wird ihm mählich dabei einsichtig, daß auch der Befreiungsversuch in der Dionysik versagt. Danton hört aber noch Marion nicht lediglich nur zu, da er hymnisch gleichgestimmt mit ihr erwidert, er möchte ein "Teil des Äthers" sein, um sich "auf jeder Welle" ihres "schönen Leibes zu brechen". p. 23. Marion formt die Erlösung im Rausch der Schönheit und im geschlechtlichen Genuß deutlich aus, als philosophierende Freundin Dantons rafft sie die Merkmale dieser Erlösungsweise zusammen.

Der nur ästhetische geschlechtliche Genuß wird dem sinnenfrohen aber acediabeschwerten Danton in seinem metaphysischen Ringen zu schal. Da der sexuelle Genuß losgelöst vom Eros bleibt - "wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab" -, wird eine Begegnung, ein Dialog unsäglich schwierig. Auch auf dieser schieren Unmöglichkeit gründet sich das Leid der *acedia*.

Auch im Gespräch mit Robespierre hält Danton diesem seine moralische Makellosigkeit vor: "Du hast bei keinem Weibe geschlafen, du hast immer einen anständigen Rock getragen und dich nie betrunken. Robespierre, du bist empörend rechtschaffen." p. 27

Im gleichen Gespräch leugnet er die Tugend und das Laster: "Jeder handelt seiner Natur gemäß, d. h. er tut, was ihm wohl tut." p. 28

Der Versuch, Dantons Tod in einen moralischen Streitfall umzuwandeln und die dramatische Handlung als eine Bekehrung des Sünders Danton, sein In-sichgehen bis zur Antwort auf den moralischen Anspruch Christi, - worauf sein Gegensatz zu Robespierre beruhe, - zu interpretieren, ist eine Deutung, die sich mit der Verniedlichung des Dramas durch Lukács berührt, der es als Austragen von revolutionären Spannungen unter sozialistischen revolutionären bezeichnet. Danton bleibt dem Genuß und dem Recht zum Genuß in einem anstößigen Sinn zugetan, selbst über die Zeit hinaus, in der er im "Zusammensuchen der mediceischen Venus stückweise" "Mosaik" machte 2) Er hält noch in der Nacht vor dem Tode dem Camille - der die erbaulichen "Nachtgedanken" liest - vor: "Willst du zum voraus sterben? Ich nehme die Pucelle. Ich will mich aus dem Leben nicht wie aus dem Betstuhl, sondern wie aus dem Bett einer barmherzigen Schwester wegschleichen. Es ist eine Hure, es treibt mit der ganzen Welt Unzucht." p. 70 f. Ähnliche Beispiele lassen sich anführen.

Nebenher geht, daß Danton ein Leben ohne Sexualität als ein Sterben bezeichnet. (e. g. cf. p. 74)

Die erwähnte Arbeit stützt sich auf das Vorkommen des Wortes "Sünden", p. 41: "Will's denn nie still und dunkel werden, daß wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr anhören und ansehen? - September! -" und interpretiert sie, während doch die Septembermorde damit gemeint sind, als Verfehlungen im geschlechtlichen Bereich. Die Verfasserin übersieht die fortgeführte Bereitschaft Dantons zu dieser Art von Sünde 3).

Die Verkleinerung des Geschehens zum moralischen Streitfall, die in dem Gespräch zwischen Danton und Robespierre den dramatischen Höhepunkt des Stückes sieht, beruft sich auf das Erbarmen, dem sich Danton zuwendet, und gründet die Interpretation auf das Zusammenprallen zweier Welten: der Ordnung der "Verantwortlichkeit" und der des Schreckens. Es wird von einem Kampf Dantons gegen das Regime als dem Inhalt des Geschehens gesprochen. Nur gezwungen und zögernd aber begibt sich Danton zu Robespierre, nicht von einem Anliegen erfüllt - sondern, um Robespierre "zu ärgern".

Danton ist sich nicht einer unehrenhaften Handlung bewußt, und die Reue über seine Sünde, seine Gewissensnot, führt nicht zu dieser Aussprache. Vielmehr sieht Danton die geistigen Werte der Revolution gefährdet, die Freiheit von dem Despotismus und namentlich das Recht des Einzelnen zum Genuß. Ein symbolischer Kampf läuft hinter dem vordergründigen Geschehen ab. Robespierre vernichtet einen hoffnungsreich begonnenen Revolutionsversuch, in dem Danton Despotismus, Unvernunft und Verzopftheit bekämpfen wollte. Danton erlahmt in diesem Kampf, weil er die Unerreichbarkeit der Disharmonie und Chaotik innerhalb dieser Welt erkennt; die metaphysische Verderbnis vom Anfang an ist unaufhebbar, und die innerhalb der Immanenz erreichbaren Möglichkeiten setzt Robespierre aufs Spiel!

Die in der erwähnten Arbeit vermutete Repräsentation der "Verantwortlichkeit" durch Danton wird bedenklich erschüttert durch Dantons Abstand zum Volk; auf die Frage Philippeaus, der ihn vergeblich zur Aktion bereden möchte "Und Frankreich bleibt seinen Henkern?" antwortet Danton: "Was liegt daran? Die Leute befinden sich ganz wohl dabei. Sie haben Unglück; kann man mehr verlangen, um gerührt, edel, tugendhaft oder witzig zu sein, oder um überhaupt keine Langeweile zu haben? - Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben! Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören ... Es ist recht gut, daß die Lebenszeit ein wenig reduziert wird; der Rock war zu lang, unsere Glieder konnten ihn nicht ausfüllen. Das Leben wird ein Epigramm, das geht an; wer hat auch Atem und Geist genug für ein Epos in fünfzig oder

sechzig Gesängen? ... Endlich - ich müßte schreien; das ist mir der Mühe zuviel, das Leben ist nicht die Arbeit wert, die man sich macht, es zu erhalten." p. 34

Nicht die Problematik des Sittlichen gibt den Grund dieses Dramas ab, sondern die das Sittliche übersteigende Tragik des unverbesserlichen menschlichen Loses im Schmerz des Daseins.

Die der Tragik eignende Freiheit richtet sich bei Danton in den Tod, nicht auf Verantwortlichkeit.

Die sittliche "Verantwortlichkeit" Dantons im Gegensatz zu dem Fatalismus Robespierres ergibt daher keine zureichende Grundlage für eine Interpretation von "Dantons Tod".

Das Drama erhebt sich zur Ausformung der Revolution Dantons als Symbol des endgültigen Scheiterns menschlicher Bemühungen um die Aufhebung des Leids des Daseins; in Robespierre ist die unbesiegbare Dummheit, Chaotik und Verfehltheit der Schöpfung verkörpert.

Die Guillotine reflektiert das Licht, das die ganze Menschheit peinigt, und ist Symbol der Hinrichtung aus dem "Nichts" in das Dasein. Danton jedoch findet Erlösung im Eingang in die "höchste Ruhe" 4).

Stille - Tod

Absolute Ruhe als Entäußerung von jeder Bewegung, jedem Transzendieren und jedem Willensakt: die Aufhebung des Ich, gewinnt die Kraft der Erlösung für Danton, die polar auf die ungehemmte Dionysik bezogen ist. Dieses Erlösungsideal äußert sich zeitweilig in der Sehnsucht nach völliger Ruhe. Danton hat ein fein ausgeprägtes Gefühl für Stille: "Ich mag nicht weiter. Ich mag in dieser Stille mit dem Geplauder meiner Tritte und dem Keuchen meines Atems nicht Lärmen machen." p. 40. Aus der Peinigung der Sinne ruft Danton nach Stille: "Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie ausglühen und der Schall nie modern? Will's denn nie still und dunkel werden." p. 41

Über der immanenten erhebt sich das Wunschbild einer absoluten Stille. Sie wirkt schon in die Immanenz herüber: "Die Leute sagen, im Grab sei Ruhe, und Grab und Ruhe seien eins. Wenn das ist, liege ich in deinem Schoß schon unter der Erde. Du süßes Grab, deine Lippen sind Totenglocken, deine Stimme ist mein Grabgeläute, deine Brust mein Grabhügel und dein Herz mein Sarg." p. 9

Aus dem Erstorbensein in der Versteinerung der *acedia* sehnt er sich nach immanentem Erlösungsversuch nach der völligen Auflösung in dem tiefen Tod des Nichts.

Bereits in dem Wort von dem großen Jammer im Auge, aus dem das Dasein abtröpfelt, erhebt sich Danton zu einer neuen Sicht, die, zunächst mit dem Glanz der ersten Ahnung, später aber deutlicher und schließlich theologisch-wörtlich ausgesprochen wird.

Die das kurze Leben Büchners abschließenden Worte: "Wir haben der Schmerzen nicht zuviel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott ein", sind in seinem Werke reich vorbereitet und zeigen die höchste Leistung Büchners: dem ins Dasein abfallenden "Nichts" eine Verwundung an diesem Abfall zuzugestehen und im Wissen der Verwundung des Urgrunds durch den Abfall ins Dasein zu einer religiösen Begegnung mit ihm aufzusteigen. Danton vollzieht eine Miterlösung im Schmerz der Rückgabe des eigenen Daseins in die Ruhe des Urgrunds. Diese vorgängige Zusammenfassung ist notwendig, um Danton als Anfang einer Entwicklung zu begreifen. Nicht "Sex", oder das "Nichts" oder die ästhetische Lebensform oder die Bindungslosigkeit in der *acedia* bleiben als Möglichkeiten der Erlösung in der Qual des "Ich bin", sondern der liebende Zug zum Gott, dem Quell des Leids.

Büchners Leistung ist es, über die Anschauung der Unzulänglichkeit und Abfälligkeit Gottes, der in einer Ursünde erschaffen hat und die Schöpfung als Ort dieser Ursünde schmerzlich leiden läßt, den Gedanken zu erheben (der eine Versöhnung anbahnt); diesem Gott nicht mehr Wollust an unserem Schmerz - wie die fernen Götter die Todesschreie der Kreaturen als Harmonieklänge im Ohr erfreuen -, sondern Selbstmitgepeinigtsein durch diese Schöpfung in dem Ausbruch in die Zeit zuzuerkennen, und dann die Entscheidung zu treffen, mit dem Urgrund mitzuleiden.

Danton und seine sterbenden Freunde erheben ihre Klagen gegen die Götter nur als Fragen. Am Ende des Dramas steht nach dem Wort eine Gebärde, der Kuß "Auf dem Boden des Korbes", von Danton vorgängig geleistet. In diesem Bezug der Liebe und in dem wiederhergestellten Verhältnis der Synthese zum Urgrund geschieht Dantons Erlösung.

Danton, der an seinem Abfall von der Ruhe ins Dasein leidet, stirbt, weil er durch die Aufhebung seines Ich hinauf in die völlige Ruhe die Schmerzen des Urgrunds lindert; durch die Heimkehr eines Geschöpfes wird die Ruhe größer, das "Gewimmel" gemindert.

In diesem gläubigen Akt des Mitleidens hilft er den Weltgott gebären.

Die Landschaft

Das Ereignis der *acedia* ist komplex, es läßt sich aber vielfach auf die Koordinaten der Wahrnehmungsentfremdung und Erstarrung "Wirkscheu" beziehen. Wir stellen zusammen:

In der *acedia* erscheint das Realitätsgegebene nicht mehr wirklich. Wie fremd verfließend sind die Dinge da. Die Konturen verwischen sich, die Umwelt wird umrißlos und entfernt sich. In diesem Vorgang der Entwirklichung oder Wahrnehmungsentfremdung erhebt sich eine unsichtbare Wand zwischen den von der *acedia* Befallenen und den Dingen. Er fühlt sich von den Gegenständen der Umwelt separiert, und in seiner Separation fühlt er sich inmitten einer ungeheuren Verlassenheit. Die Dinge sind jenseits, er diesseits. Er ist von Glastafeln umstellt, die er nicht durchdringt.

Konturen stehen vor seinen Augen, aber sie sind bloße Schemen. Die Welt ist entfernt, er kommt nicht hinüber.

Die Umwelt verwandelt sich in bloßen Schein statt Wirklichkeit, wie auch das Lebensgefühl im *acedia*-Kranken erlischt und er sich als tot empfindet.

Wieweit das Gefühl der Entfremdung bei Danton geht, zeigt die erste Szene des Dramas:

"JULIE. Du kennst mich, Danton.

DANTON. Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagst immer zu mir: lieber Georg! Aber (er deutet ihr auf Stirn und Augen) da, da, was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren." - p. 9
Danton kommt selbst nicht hinüber zu Julie. Auch hier wieder bewährt es sich, daß *acedia* die Krankheit derer ist, die eine Einsicht in den Zustand der Welt gewonnen haben.

Was Danton ausdrücken will, zielt auf ein Allgemeines: Es ist den Menschen nicht möglich, daß sie einander erkennen und dadurch aus ihrer Verlassenheit heraustreten.

Danton hat sich auch den Blick bewahrt für die politische Realität dieser Entfremdung. Als seine Freunde ihn zur Fortsetzung ihrer gemeinsamen politischen Aktivität fordern, fragt Danton, wer "all die schönen Dinge ins Werk setzen" soll . p. 12

Auf ihre Antwort: "Wir und die ehrlichen Leute, " entgegnet er bedeutsam: "Das "und" dazwischen ist ein langes Wort, es hält uns ein wenig weit auseinander; die Strecke ist lang, die Ehrlichkeit verliert den Atem, eh wir zusammenkommen." ib.

Fremd, ungreifbar ist auch die Macht, die unsere Hände führt: "Wär es ein Kampf, daß die Arme und Zähne einander packten! Aber es ist mir, als wäre ich in ein Mühlwerk gefallen, und die Glieder würden mir langsam systematisch von der kalten physischen Gewalt abgedreht. So mechanisch getötet werden." p. 63

In einem erschütternden Bild faßt er die Not des Menschen zusammen: "Wir sind alle lebendig begraben und wie Könige in drei- oder vierfachen Särgen beigesetzt, unter dem Himmel in unseren Häusern, in unsern Röcken und Hemden. Wir kratzen fünfzig Jahre lang am Sargdeckel." p. 64

Der eigene Leib wird als etwas Fremdes erfahren, die Sinne verdunkeln sich, Dantons Empfindungen sterben ab. Der Tod ereignet sich bereits in Danton, und seine Welt sinkt zusammen. An die Stelle der mit ihrer Kontur und ihrer Farbe erlebten Umwelt tritt eine ins Tote unheimlich verwandelte Welt und der Traum:

Die Scheinwelt, die Danton statt einer wirklichen erlebt, zerfällt vor seinen gereizten Sinnen in Bildteile, die sich zu Gemälden des Schmerzes und Entsetzens leicht zusammenfügen. Die Erde erscheint ihm als ein wildes Roß, das ihn abzuschütteln versucht. Danton verbindet die Vision selbst mit dem Wort "September", das er "durch alle Gassen" zetern hört und das ihn anklagt. Es liegt darin sicher ein Hinweis auf die Bedeutung des Dramas. Mehrere Bewußtseinsströme vereinigen sich zu diesem stygischen Erlebnis Dantons: der Vorwurf des Mordes an den Zweiundzwanzig, die Angst vor dem Tod, und die Erfahrung, daß sich die Welt vor ihm zurückzieht und er allein in seiner acedia bleibt. Wie ein Roß den Reiter abwirft, so will die Erdkugel Danton abstoßen. Er aber klammert sich mit Armen, die durch seine Angst gestärkt sind, in die Mähne des Pferdes. Danton sitzt im Traum noch einmal in der Gemeinschaft der Menschen in der Welt und fürchtet, in die acedia geworfen zu werden. Das Bild offenbart Schuldgefühl, besonders aber die Angst, am Leben nicht mehr in guter Weise teilzuhaben, d. h. die acedia zu überwinden.

Aus der Vision tritt Danton nicht sogleich in einen normalen Rezeptionszustand der Sinne. Noch am Fenster träumt er, es schreie und zetere "September" durch alle Gassen. v. p. 41! Vor dem Traum waren schon seine Sinne hochgespannt. Licht und Schall peinigten ihn. Er ruft nach Stille

und Dunkelheit, die er erst im Arm Julies findet.

Ein andermal hat Danton ein Gesicht neben dem schlafenden Camille 14). Die Stimmung der Rezeptionsfähigkeit des Übersinnlichen geht durch das ganze Drama; Danton sieht einen Traum zwischen Camilles Wimpern spielen, er sieht den Tod in Erscheinungen der Natur und erfaßt den Kosmos als einen Ausfluß des Jammers des Seins 1).

Tod

Dantons Landschaft spiegelt die Bewegungen seines Handelns und Denkens und seine *acedia*. Darüber hinaus repräsentiert die Landschaft die Welt, die sich Danton entzieht. Sie ist weithin todverdunkelt.

Lichtbündel durchstrahlen die unverfestigten Schöpfungsnebel. Akustische Momente quälen, Lichtempfindungen foltern, und ein Leichendunst weht um Danton: "Es ist mir, als röch ich schon." p.69

Dantons Blick ist unflort, von der *acedia* getrübt. Deshalb kann man sagen, Danton projiziert sich in seine Landschaft.

Jenseits von Traum und Tod hat die Landschaft in "Dantons Tod" aber ihr eigenes Leben. Sie ist gnadenlos. Logisch, messerscharf kennzeichnet sie St. Just: "Die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen; der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt kommt. Eine Änderung in den Bestandteilen der Luft, ein Auflodern des tellurischen Feuers, ein Schwanken in dem Gleichgewicht einer Wassermasse und eine Seuche, ein vulkanischer Ausbruch, eine Überschwemmung begraben Tausende. Was ist das Resultat? Eine unbedeutende, im großen Ganzen kaum bemerkbare Veränderung der physischen Natur, die fast spurlos vorübergegangen sein würde, wenn nicht Leichen auf ihrem Wege lägen." p.47. Die Natur atmet Bedrohung aus; die Erde ist hohl. (cf. p.38)

Die Abwesenheit der Landschaft, ihr Traumcharakter, das Quälen der Sinnesempfindungen, ihre verwischten Umrisse und ihr gestaltloser Aufbau entsprechen der Erstorbenheit, dem schmerzlichen Leben Dantons in der Welt der *Acedia*. Für Danton und Woyzeck ist das Leben zu einer folternden Kerkerhaft ausgeformt; für Danton in den "glühenden Molochsarmen dieser Welt", vor der er sich in lichter Verzweiflung abschließt, auf engsten Raum eingeschränkt, in seinem Ich eingesperrt. Nur über dem dialogisierenden Danton, - der den Blick in das All erhebt und die Wunde der Schöpfung und die Tränen des Seins anspricht, der beginnt zu transzendieren und der in

liebenden Bezug zum Sein den Tod erleidet, im Willen, sich dem Urgrund zurückzugeben, um das Sein mitgebären zu helfen, - glänzt ein stiller Abend hin: die Wahrnehmungserblindung und Sinnerblindung in der *acedia* löst sich in einem Blick in den Himmel und der liebende Bezug zur Umwelt befreit das Auge, die Landschaft erglänzt; Danton gewinnt in der Hinwendung zum Sein Bezug, Welt und Existenz.

Im Maß, wie der Mensch sich selbst verfällt, verfällt er als Mensch; die Verzweiflung der Isolation paart sich mit dem Verlust der Landschaft. Unter dem versteinernen Fluch der *acedia* hat Danton keine wirkliche Landschaft, "Gestalt, Farbe, Eigenart, Umriß, alles gibt Zeichen" für jenes schauerliche Erlöschen der Existenz in der *acedia*.

Robespierre

Robespierre steckt seine Hand in die des Schicksals, das, wie er meint, ihn zu Gewaltigem berufen hat, und dem er durch Schrecken und Tugend den Weg bereiten will. Auf dem Gegensatz zwischen Danton und Robespierre fußt ein Pfeiler des dramatischen Gerüsts: Der Kampf zwischen Revolutionären, bei dem Danton fällt. Der Kampf hebt an, weil Robespierre "zu tugendhaft" ist, um Dantons "Immoralität" zu verstehen. Robespierres Tugend ist geboren aus einer phantasielosen Versteifung in die traditionelle Moral. Seine Liebe zum Volk hallt wieder von weittönendem Pathos und Selbstgefälligkeit: "Armes, tugendhaftes Volk! Du tust deine Pflicht, du opferst deine Feinde. Volk, du bist gross... Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen; ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar." p.16. Das "Erbarmen für die Unschuld" kontrastiert scharf mit der logizistischen Grausamkeit dieses Ich-verfangenen Menschen.

In einem Wahn stellt er sich dem Erlöser Christus gleich: "Er hat sie mit seinem Blut erlöst und ich erlöse sie mit ihrem eignen." p.31

Robespierre mangelt es an Einsicht in die Unsinnigkeit der Tugend in einer fehlerhaften, folternden und unvollkommenen Welt; er hat nicht das Auge Dantons, um die paradoxe Struktur der Schöpfung zu durchschauen. Mit dem Glauben an den Nutzen der Tugend verbindet Robespierre ein unerschütterliches Selbstvertrauen und eine fanfarenhafte Fähigkeit, auf seine Makellosigkeit hinzuweisen. Trotzdem er Hunderte von Menschen hinrichten ließ, hat er ein "reines Gewissen". Danton hat auch ein "reines Gewissen". Für Robespierre wie für ihn gilt: "Das Gewissen ist ein Spiegel, vor dem ein Affe sich quält; jeder putzt sich wie er kann und geht auf seine eigne Art auf seinen Spaß dabei aus." p.27. Danton hat vor Robespierre voraus, daß er nicht

die starre Unerschütterlichkeit eines "tugendhaften" Menschen an sich trägt; der Tod der Zweiundzwanzig im September erscheint ihm zwar gerechtfertigt, aber er leidet trotzdem schmerzlich darunter. Hinter Robespierres Tugend verbergen sich Pathetik, Selbstgefälligkeit und Blutdurst. Auf dem Waschbrett seiner Tugend wäscht er die schmutzige Wäsche anderer Leute mit der Seife seiner Moral, d. h. er schickt seine Opfer auf die Guillotine. c. f. Danton tritt ihm "Die Absätze ... von den Schuhen": "Mit deiner Tugend, Robespierre! Du hast kein Geld genommen, du hast keine Schulden gemacht, du hast bei keinem Weibe geschlafen, du hast immer einen anständigen Rock getragen und dich nie betrunken. Robespierre, du bist empörend rechtschaffen. Ich würde mich schämen, dreißig Jahre lang mit der nämlichen Moralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen, bloß um des elenden Vergnügens willen, andre schlechter zu finden als mich. Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte: du lügst, du lügst!?" p. 27. Er wird von Danton der vollsten Lächerlichkeit ausgesetzt. Die große Lächerlichkeit ist, daß Robespierre noch an einen Fortschritt glaubt, einen Fortschritt, der nicht auf dem Gebiete der Freiheit und der Freiheit zum Genuß liegt und der noch Begriffe wie Laster und Strafe kennt für Verhaltensweisen, die von seinen abweichen - daß er an eine gründliche Verbesserung der menschlichen Daseinsweise glaubt, die von Anfang an verfehlt ist.

Die einzige Erhellung dieses verpfuschten Lebens kann im Genuß geschehen - "dem Laster", um bei Robespierres Begriffen zu bleiben. Gerade den verstellt er durch eine rohe, meinungslose Tugend. Da der Mensch der epikuräischen Lebensform nicht ausweichen kann, meint Danton, daß Robespierre Genuß von seiner Tugend hat: "Jeder handelt seiner Natur gemäß, d. h. er tut, was ihm wohl tut." p. 28

Büchner führt Robespierre einmal an den Rand der Selbstbesinnung. Diese geschieht vor der Nacht, im Ineinanderblick mit der Natur. Robespierre wird sich der über seine Tugend liegenden Motive - zumindestens dem des Blutrauschs - bewußt: "Ich mag soviel Lappen darum wickeln, als ich will, das Blut schlägt immer durch, - (nach einer Pause:) Ich weiß nicht, was in mir das andere belügt." p. 29

Er tritt in eine andere Dimension: Auch er - ein Opfer in der gequälten Schöpfung - unerlöst wie alle, ringend im "Gethsemanegarten" dieser Welt "im blutigen Schweiß". p. 32

Das Ineinandergehen von Robespierres Blick in sich hinein und in die Nacht ist von Büchner unaufdringlich und nuancenreich durchgeführt. Wie es

draußen Nacht ist, ist es Nacht in Robespierre. In dieser Dunkelheit empfangen Gedanken Gestalt, "die scheu sich vor des Tages Licht verkrochen". p. 29; sie sind vorgeboren, sie stehlen sich "in das stille Haus des Traums. Sie öffnen die Türen, sie sehen aus den Fenstern, sie werden halbwegs Fleisch, die Glieder strecken sich im Schlaf, die Lippen murmeln." Von der "Nacht" kommen die Gedanken, aber der Mensch ist nur Nachtwandler und führt sie in seinem Tagtraum aus: "nichts, nichts wir selbst" und selbst wenn die Gedanken nicht zur Tat reifen - ein Zufall nur, bedenkt sich Robespierre: "Die Sünde ist im Gedanken". ib. Die Verderbtheit des menschlichen Loses ist metaphysisch bedingt.

Robespierre und seine Landschaft entsprechen sich. Der Zugwind aus dem leeren Innern dieses "Revolutionärs" streicht über eine Landschaft, kalt und leer, über die die Nacht schnarcht und sich wälzt. Das konturenlösende Scheidewasser der Ich-Verfangenheit ist über seine Welt gegossen.

Camille

Camille ist eine Gestalt aus der Geistesverwandtschaft Dantons, mit Zügen als gerader Draufgänger und schwungreicher Optimist. Er geht den längsten Weg von angriffslustiger Zuversicht auf eine bessere Zukunft zu hilflosem Entsetzen. Er hofft zunächst, seine eigene Aktionslust walte auch noch in Danton: "Laßt ihn! Glaubt ihr, er könne die Finger davon lassen, wenn es zum Kampf kömmt?" p. 12. Da er nicht verstehen kann, daß der hamletische Danton nicht mehr handeln mag, wirft er ihm Trägheit vor und flößt ihm aber auch den Trost ein, es sei doch nicht alles verloren. Er kämpft mit Klauen und Zähnen und drängt Danton zur Tat: "Rasch, Danton, wir haben keine Zeit zu verlieren." p. 32

In einem Manifest schleudert Camille seine Anklagen gegen die Revolutionäre um den "Blutmessias" Robespierre und fordert Einhalt im Morden. Das Ziel der Revolution ist für ihn Freiheit und Recht zum Genuß für jeden: "Die Staatsform muß ein durchsichtiges Gewand sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muß sich darin abdrücken." p. 11. Über die Heuchelei der Tugendmoralisten richtet er mit unbekümmerten Worten das Bild seiner epikuräischen Staatsform auf: "Wir wollen nackte Götter, Bacchantinnen, olympische Spiele, und von melodischen Lippen: ach, die gliederlösende, böse Liebe!" ib.

Im Kunstgespräch mit Danton und Lucile bestreitet er den lebendigeren Teil

des auf ihn und Danton aufgeteilten Gedankengutes Büchners; er wettet gegen die gefühllosen kopierenden "Realisten": "Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts." p. 38. Ironie und Ernst sind noch in der Schwebe gehalten, als er der Argumentation Dantons, es verlohne sich nicht, zu kämpfen, als ein "starkes Echo" antwortet: "Pathetischer gesagt würde es heißen: wie lange soll die Menschheit in ewigem Hunger ihre eignen Glieder fressen? oder: wie lange sollen wir Schiffbrüchige auf einem Wrack in unlösbarem Durst einander das Blut aus den Adern saugen? oder: wie lange sollen wir Algebräisten im Fleisch beim Suchen nach dem unbekannten, ewig verweigerten X unsere Rechnungen mit zeretzten Gliedern schreiben?" p. 33

Camille verliert nicht seine Beredsamkeit, als nach der Gerichtssitzung eine merkwürdige Verwandlung mit ihm vorgeht. Er hat das Unausweichliche erfahren, gegen das es keinen Schutz gibt, das "langsam hereinkriecht mit seinen kranken Gliedern:" p. 63

Offenbar ist es nicht das Todesurteil, das ihn bedrückt "die Welt ist der ewige Jude, das Nichts ist der Tod, aber er ist unmöglich. O, nicht sterben können, nicht sterben können! wie es im Lied heißt." p. 64. Das Erlebnis der Ohnmacht gegenüber dem zuschreitenden Tod wird für ihn die Pforte zur Erkenntnis eines umfassenden Chaotischen, dem die Welt nur Schauplatz, und von dem der Tod auch nur ein Abgesandter ist, der nicht das Ende bewirkt. "Und dann daliegen allein, kalt, steif in dem feuchten Dunst der Fäulnis - vielleicht, daß einem der Tod das Leben langsam aus den Fibern martert - mit Bewußtsein vielleicht sich wegzufaulen!" p. 63. Noch aber hat er Lucile, aber er muß auch um ihr Leben bangen, weil das Revolutionstribunal vorgibt, die Frauen der Gefangenen hätten Geld in die Menge werfen wollen, um ihre Männer zu befreien. Die Angst vor der Ermordung Luciles stürzt ihn in eine Krise, in der er, in Phantasien und Traumgesichten, die Bedrohung seiner Existenz saugt.

Er überträgt die Schönheit Luciles in die Natur; ein merkwürdiger und beachtenswerter Tausch: "Das Licht der Schönheit, das von ihrem süßen Leib sich ausgießt, ist unlösbar. Sieh, die Erde würde nicht wagen, sie zu verschütten; sie würde sich um sie wölben, der Grabdunst würde wie Tau an ihre Wimpern funkeln, Kristalle würden wie Blumen um ihre Glieder sprießen und helle Quellen in Schlaf sie murmeln." p. 68 f. Wahnsinn erfaßt ihn. Auch Luciles Sinn verwirrt sich. Sie kommt vor das Gefängnis, singt und spricht toll und wirr; "der Wahnsinn saß hinter ihren Augen." p. 73. Camille hält sie im Wahnsinn für glücklich - im Wahnsinn sieht Camille ein Tor zum Aus

bruch aus dem Pandaimonion der Welt. "Was sie an den Wahnsinn ein reizendes Kind geboren hat! Warum muß ich jetzt fort? Wir hätten zusammen mit ihm gelacht, es gewiegt und es geküßt." *ib.*

Er legt auseinander, wie sich ihm die Welt jetzt darstellt. Wir alle sind "Schurken und Engel, Dummköpfe und Genies" - das will auch heißen Robespierre und er selbst - gleich, ohne viel Unterschied. Das Wesentliche ist die Verworfenheit des Daseins: "wir haben uns alle am nämlichen Tische krank gegessen und haben Leibgrimmen." Er hält sich jetzt nicht mehr die "Serviette vors Gesicht", sondern klagt an: "Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht, und die seligen Götter lachen ewig, und die Fische sterben ewig, und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?" p. 75

In diesen Naturbildern fügt Camille seine Welt zusammen. Es ist ein Weltbild der Verzweiflung, das ein optimistisches abgelöst hat. Im Kerker hatte er die Landschaft als Spiegelung der Schönheit Luciles dargestellt. Sie war Ausdruck seines Liebesbezuges zu Lucile. Aber sie bricht zusammen, in jener Traumvision, die mit der Wucht der Genesis den Verfall seiner Welt berichtet: "Da schwand die Decke, und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm erfaßt ihn. Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt ich stieß daran, ich betastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke. Das war entsetzlich, Danton!" p. 70

Er grüßt den Wahnsinn und sänftigt sich. Seine Anklage und Verzweiflung rafft er in jenes Wort zusammen von den Göttern, die ewig über unseren Todeskampf lachen. cf. p. 75

Es ist das sein letztes Wort, aber nicht seine letzte Gebärde.

Payne

Payne tritt nur einmal auf, in der Szene "Das Luxembourg. Ein Saal mit Gefangenen", in dem er den Mithäftlingen Chaumette und Mercier auf Wunsch Gott wegdisputiert. Er tut es in Dantonischem Geist, indem er Danton jene Gedanklichkeit und philosophische Eloquenz abnimmt, die den unrationell angelegten Charakter Dantons beschweren könnte. Im Gespräch erweitert Payne die Einsicht in die *acedia* und läßt den Gedankengang auf jenes vielbemerkte Wort zulaufen: "Merke dir es Anaxagoras: warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes, und rege er sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung

von oben bis unten." p. 50. Da die Welt zuzugebenerweise unvollkommen ist, verbietet es sich "aus einer unvollkommenen Wirkung auf eine vollkommene Ursache zu schließen"; "muß denn Gott einmal schaffen, kann er nur was Unvollkommene schaffen, so läßt er es gescheuer ganz bleiben." ib. Payne ficht mit jenen Paradehieben nicht eine Leugnung Gottes durch, sondern eine Leugnung jenes anthropomorphen Gottesbildes, das sich den Schöpfer nur tätig und moralisch vorstellen kann. In diesem ausgesparten Raum liegt der Ansatzpunkt für Büchners Metaphysik. Payne wird im Drama nur einmal erwähnt. Nachdem er Dantons Philosophie ausgesprochen hatte, hat ihn Büchner zurückbehalten und nicht mehr profaniert.

Philippeau

Philippeau hat etwas Mildes an sich: seine Diktion ist von seiner acedia gefärbt; sie ist ruhig und nicht eruptiv. Philippeau spricht das Wort: "Seid ruhig, meine Freunde! Wir sind wie die Herbstzeitlose, welche erst nach dem Winter Samen trägt. Von Blumen, die versetzt werden, unterscheiden wir uns nur dadurch, daß wir über dem Versuch ein wenig stinken. Ist das so arg?" p. 63. Zu Danton spricht er von der "Ruhe in Gott" und den Freunden redet er beim Abschied zur Guillotine zu: "Gute Nacht, meine Freunde! Legen wir ruhig die große Decke über uns, worunter alle Herzen ausschlagen und alle Augen zufallen. (Sie umarmen einander.)" p. 75

Auf dem Schafott vergibt er seinen Mördern: "ich wünsche, eure Todesstunde sei nicht bitterer als die meinige." p. 77

Das metaphorische Wort von den Blumen ist von der gleichen Gedämpftheit wie Philippeaus Wesen.

Hérault-Sechelles

Die Landschaft des Hérault-Sechelles bringt bereits ein künstlerisches Vermögen Büchners zur Ansicht, das in Leonce und Lena weitergebildet ist. Sie zeigt einen Aufstieg in sich; man müßte sie unorganisch nennen, wenn man das Moment der Entwicklung übersähe.

Das erste Wort Héraults ist: "Nichts!". Das ist bedeutsam. Eines der letzten: "Freue dich, Camille, wir bekommen eine schöne Nacht. Die Wolken hängen am stillen Abendhimmel wie ein ausglühender Olymp mit verbleichenden, versinkenden Göttergestalten." Es ist gesprochen in der Aura der brüderlichen Umarmung. Hérault ist zunächst Dionysiker, der unter zynischer Heiterkeit und ätzender Ironie die Wunde seiner Schwermut ver-

birgt. Wie für sich Genuß, so fordert er auch für andere theoretisch eine dionysische Staatsform als Ideal. "Jeder muß sich geltend machen und seine Natur durchsetzen können . . . Jeder muß in seiner Art genießen können, jedoch so, daß keiner auf Unkosten eines andern genießen oder ihn in seinem eigentümlichen Genuß stören darf." p. 11

Diesem Genießen ist er treu geblieben und er kann, auf das Ende anspielend, sagen: "Wir werden wenigstens nicht mit Schwielen an den Fingern der hübschen Dame Verwesung die Wangen streicheln." p. 52

Von Grund auf ist aber die Welt für ihn in einen Bereich des Todes verwandelt. Wenn das folgende Bild auch in einem ganz anderen Zusammenhang steht, erhebt es sich doch zum Gleichnis: in der Berührung mit der verpuschten Welt verwandeln sich seine Finger zu Spinnen 1).

"Wir haben wenig Raum", sagt Hérault, als er sich mit einem anderen Gefangenen niederlegt. Es ist nicht nur dieses Bett gemeint: diese Welt ist beengend und verwundend und die Bettdecke wird mit einem Leichentuch verglichen:

"Nun, schlafen Sie wohl! Wir müssen sehen, wie wir miteinander zurechtkommen, wir haben wenig Raum. Kratzen Sie mich nicht mit ihren Nägeln im Schlaf! - So! - Zerren Sie nicht so am Leichtuch, es ist kalt da unten!" p. 68

Er fühlt sich bereits in Verwesung: "Wir stanken bei Lebzeiten schon hinlänglich." p. 74

Hérault sucht nicht seine Hoffnungslosigkeit und Traurigkeit krampfhaft zu unterdrücken: das Wort von seinen Schmerzen löst sich von seinen Lippen: "Ja, Camille, wir wollen uns beieinandersetzen und schreien; nichts dummer als die Lippen zusammenzupressen, wenn einem etwas weh tut. Griechen und Götter schrien, Römer und Stoiker machten die heroische Fratze." ib.

Angesichts des Todes kommt beim Gespräch vorm Eintritt des Schließers die Schwermut am Dasein düster zum Ausdruck. Sind wir wie Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruten totpeitscht, damit ihr Fleisch schmackhafter werde?" p. 75

Damit ist ein Extrem der Verzweiflung gestaltet, aus dem Hérault den Schritt aus verwitzter Solipsität und aus der Verwundung am Dasein in die brüderliche Umarmung leistet, und dabei leichtet die Landschaft auf: "(nimmt Camilles Arm) Freue dich, Camille, wir bekommen eine schöne Nacht. Die Wolken hängen am stillen Abendhimmel wie ein ausglühender Olymp mit verbleichenden, versinkenden Göttergestalten." ib.

In zweifacher Hinsicht sind die Gestalten Camilles, Paynes, Philippeaus und Hérault de Sechelles' betrachtenswert; zunächst als eigenständige Charaktere. Allerdings ergibt sich, daß sie alle aus dem Geschlecht Danton sind, oft ist, was sie sagen, ununterscheidbar gleich "dantonisch" gerönt. Der Dichter versteht aber, ihnen trotz ihren kurzen Auftritten individuelle Züge zu geben: der heißblütige Camille, - der milde Philippeau, - der treffende Payne, - der witzige Hérault.

Büchner bedient sich gelegentlich des Salzes der Ironie, um den Abstand zwischen den Gestalten zu vergrößern. Camille spottet über Hérault: "Er zieht ein Gesicht, als solle er versteinern und von der Nachwelt als Antike ausgegraben werden." p. 74. Hérault wiederum teilt noch auf den Stufen des Schaffotts grimmige Hiebe aus; wider Lacroix: "Er hält seine Leiche für ein Mistbeet der Freiheit." p. 77 - und wider Philippeau: "Er muß sich noch einmal in den Busen greifen und zeigen, daß er reine Wäsche hat." ib. Hérault spottet bis zum Tod, wenn ihm auch der letzte Spaß im Halse stecken bleibt. Aber er hat auch die schärfere Erkenntnis, daß - ob Philippeau gut oder böse war - unwesentlich ist: denn nicht nur Robespierre richtet, sondern die Guillotine ist auch das Messer der Schöpfung, die alle gleicherweise zu Tode foltert.

Aber die Freunde sind trotz der Nuancierungen alle Ausformungen des gleichen Büchnerschen Gedanken- und Formkreises und durch das Zusammentragen ihrer einzelnen Züge erfuhren wir auch mehr über die Art der dem Drama zugrundeliegenden Ideen und der acedia.

Marion

In der Miniature Marion hat Büchner die Auflösung des Ich im schrankenlosen geschlechtlichen Genuß als einen Erlösungsversuch im Dasein gestaltet.

Marion durchbricht die Isolation des Individuums; sie gibt sich unbedingt ihrer "Natur" hin und sucht unersättlich "wie ein Meer" Genuß und im dionysischen Rausch Erlösung 1). Sie ist eine der "Grisetten des Palais Royal", bei denen Danton "die Mediceische Venus stückweise" zusammensucht. Eine Grisette, wie sie in der Philine Goethes oder in Friedrich Schlegels Lucinde vorgebildet ist, schön, klug und liebenswürdig. Aber Marion steht in einem anderen Weltbezug. Ihr Schicksal apostrophiert das Büchnersche "nichts, nichts wir selbst!" 2). Auch sie ist "Puppe"; Kräfte, die sie nicht begriff, führen ihr die Gelenke. Sie hat keinen Teil daran. "Da kam der Frühling; es ging überall etwas um mich vor, woran ich keinen Teil hatte. Ich geriet in eine eigne Atmosphäre, sie erstickte mich fast.

Ich betrachtete meine Glieder; es war mir manchmal, als wäre ich doppelt und verschmolze dann wieder in eins. Ein junger Mensch kam zu der Zeit ins Haus ... Endlich sahen wir nicht ein, warum wir nicht ebensogut zwischen zwei Bettüchern beieinander liegen, als auf zwei Stühlen nebeneinander sitzen durften ... Aber ich wurde wie ein Meer, was alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. Es war für mich alles nur ein Gegensatz da, alle Männer verschmolzen in einen Leib." p. 22

Marion verläßt bereits körperlich die Isolation ihres Ich, als sie ihre Glieder betrachtet und ihr ist, als wäre sie "doppelt". Nachdem sie mit einem "jungen Menschen" "zwischen zwei Bettüchern beieinander" gelegen hatte, wird sie im Prozeß der Entindividualisierung zum "Meer", das "sich tiefer und tiefer wühlte". Den einen Gegensatz den sie kennt, den Leib des anderen Geschlechts, sucht sie durch "ein ununterbrochenes Sehen und Fassen", in ihrer Vereinigung mit ihm, aufzuheben 3).

Büchner bohrt auf den Grund jener Sinnlichkeit. Marion sagt: "Meine Natur war einmal so, wer kann darüber hinaus?" Marion wird gelebt, nicht nur von der Sinnlichkeit, auch von der landschaftlichen Natur. Zwingende Kräfte fließen von außen zu: vom "Frühling", von der "Abendröte" und vom "Mond". Marion äußert sich über ihr Verhältnis zur Natur: "Ich bin sehr reizbar und hänge mit allem um mich nur durch eine Empfindung zusammen; ich versank in die Wellen der Abendröte." p. 22 Zu dieser Receptionsweise bietet sich im Lenz eine Parallele: "Lenz sagte, daß der Geist des Wassers über ihn gekommen sei ... Die einfachste, reinste Natur hinge am nächsten mit der elementarischen zusammen; je feiner der Mensch geistig fühlt und lebt, um so abgestumpfter würde dieser elementarische Sinn; er halte ihn nicht für einen hohen Zustand, er sei nicht selbständig genug." p. 90

Daß Marions Natur dem jungen Mann, der sich ihreswegen ersäuft, Leiden bereitet hat, macht einen Bruch in ihrem Wesen. 4 Gleichwohl kann sie gegen ihre hedonistische Einstellung nicht an. "Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat, an Leibern, Christusbildern, Blumen oder Kinderspielsachen; es ist das nämliche Gefühl; wer am meisten genießt, betet am meisten." p. 23. Marions Gesprächspartner Danton antwortet ihr mit fast hymnischer Absolution.

Marion verkörpert den Erlösungsversuch durch die Selbstaufgabe im dionysischen Geschlechtsrausch unter dem Zwang der Natur 5). Aber sie ist auch eine eigenständige Person. Als solche hat sie eine ihr entsprechende Landschaft; sie lebt eine der Möglichkeiten des Verhältnisses zur umgeben-

den Natur. Dem Verfließen der Individualität im Rausch entspricht Marions Einstimmung auf die Schwingungen der Landschaft, beide Züge sind maßlos.

Der Frühling bestimmt ihre Existenz 6); sie versinkt "in die Wellen der Abendröte". Der "Mond" auf der bleichen Stirn ihres Liebhabers macht sie weinen.

Frühling, Abendröte, das Licht des Mondes; die verfließendsten, berauschensten, atmosphärischsten Erscheinungen der Natur - umfassend und konturlos kennzeichnen die Landschaft und bestimmen die Seele Marions.

Julie

Julie und Lucile gehören zu den reinsten Frauengestalten im neueren deutschen Drama. Sie stehen in innigsten Verhältnissen. Die reife, unbedingte Julie hat kein anderes Wort als das an ihren Gatten Danton und an die Natur.

Ironie oder Zynismus sind ihr fremd und schmerzlich. Das "O!", das sie, sich abwendend, spricht, als Danton ihr sagt, er liebe sie "wie das Grab", erhellt ihre ganze Seele. cf. p. 9

Nach der Traumvision Dantons kommt sie "von innen" und richtet den verzweifelnden Danton liebend auf, bis er, still geworden, spricht "jetzt bin ich ruhig". Sie antwortet "Ganz ruhig, lieb Herz?" p. 43. Mit wenigen Strichen die zarteste Frau erschaffen!

Julie läßt Danton wissen, daß er nicht allein sterben würde. "Keinen Augenblick möchte ich ihn warten lassen." p. 76. Sie folgt, eins mit der Landschaft, Danton in den Tod nach. Julie lebt gar nicht anders als im Bezug zu Danton und der Natur. Ihre Landschaft ist freundlich, wie sie. Sie stirbt im Ineinanderblick mit ihr, indem sie Gift am Fenster trinkt. "Man möchte immer so stehen. - Die Sonne ist hinunter; der Erde Züge waren so scharf in ihrem Licht, doch jetzt ist ihr Gesicht so still und ernst wie einer Sterbenden. - Wie schön das Abendlicht ihr um Stirn und Wangen spielt. - Stets bleicher und bleicher wird sie, wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers. Will denn kein Arm sie bei den goldenen Locken fassen und aus dem Strom ziehen und sie begraben? Ich gehe leise. Ich küsse sie nicht, daß kein Hauch, kein Seufzer sie aus dem Schlummer wecke. - Schlafe, schlafe! (Sie stirbt)." ib.

Lucile

Ein Blick auf Camille, und wortloses Lauschen auf das Gespräch ihres Geliebten, führt die anmutige Lucile ein.

Wie Julie ist Lucile eine Gestalt mit der Fähigkeit fragloser liebender Hingabe. Ihr erstes Wort, auf die Frage Camilles: "Was sagst du, Lucile?" ist "Nichts, ich seh dich so gern sprechen." p. 39

Dann hören wir IV. 4 ihren Ruf: "Camille, Camille!" unter dem Fenster des Gefangenen. p. 72. Wir haben schon durch den Mund Camilles gehört: "Die Elenden, sie wollen meine Lucile morden!" p. 65

Sie sitzt auf einem Stein vor der Conciergerie, wahnsinnig vor Liebe und Schmerz um den Verlust Camilles, und lacht gepeinigt und irr.

Wie Julie hat auch sie einen Arm um die Natur geschlungen: Sie sagt: "Der Mond hilft mir schon lange warten", p. 72. Sie vergleicht Camille mit einem lieben Vogel, den sie fangen will, und singt, der Natur schwesterlich verbunden, ein kleines Lied:

"Es stehen zwei Sternlein an dem Himmel,
Scheinen heller als der Mond,
Der ein' scheint vor Feinsliebchens Fenster,
Der andre vor die Kammertür." ib.

In fragloser Hingabe führt die Bewegung Luciles von der Verwirrung ihrer Sinne, gleichläufig übrigens zu der Verwandlung Camilles, zum Beiseitretreten und Betrachten der Umwelt mit einem schreckgeweiteten Blick bis zu ihrem Entschluß, Camille nachzusterben. Zwar meint Lucile, die Dinge hätten sich nach dem Tode ihres Geliebten nicht verändert: da. ist noch alles wie sonst; die Häuser, die Gassen, der Wind geht. Die Wolken ziehen." p. 78. Aber die Dinge haben sich entleert, sie sind - noch sichtbar - doch entfremdet. Mit dem Tod Camilles hat sich auch die Landschaft von Lucile entfernt.

Luciles Landschaft entspricht nicht nur ihr selbst und ihrer Handlungsbewegung, sondern zeigt im Metaphorischen eine überraschende Ähnlichkeit zum Sprachgebrauch Camilles. Neben Camilles Wort: "Sieh, die Erde würde nicht wagen, sie (Lucile, F.) zu verschütten ..." p. 68, stellt sich Luciles Klage nach dem Tode ihres Geliebten: "Der Strom des Lebens müßte stocken, wenn nur der eine Tropfen (Camille, F.) verschüttet würde. Die Erde müßte eine Wunde bekommen von dem Streich." p. 77f.

Lucile gibt sich - "sinnend und wie einen Entschluß fassend, plötzlich" - in

den Tod. p. 79. Daß sie es tut mit den Worten: "Es lebe der König!", stellt - ohne daß Lucile damit sich zur Monarchie bekennen wollte - noch einmal den Sinn der Revolution und des Lebens am Ende des Dramas mit Nachdruck in Frage.

Leonce

Leonce wurde als ästhetisierender, müde reflektierender und gelangweilter Lustspielprinz typisiert, der "das historisch Gemeinsame repräsentiert", nämlich jenen "paroxisme du désespoir" Leopardis, Mussets und Lenaus. Viëtor hat ihn zusammenfassend als Familienmitglied einer Lustspieltradition vorgestellt, und die historischen Ingredienzien und seinen Stammbaum vorgewiesen und er hat, wie die Forschung allgemein vor ihm, den "Bruch" in Leonce, die individualistischen Züge in dieser Gestalt, und die Situation des Stückes und des Prinzen innerhalb des Werkes von Büchner übersehen. Das Lustspiel wurde, fast immer, zwischen Interpretationsarbeit an "Danton Tod" und "Woyzeck" mitaufgewaschen. 1)

Die Analyse der Landschaft bietet einen neuen Zugang zu "Leonce und Lena" und zu seiner Bedeutung innerhalb der dramatischen Entwicklung Büchners. Zunächst sei an Leonce das Wesen seiner *acedia*, dann das Zusammenklingen von Leonces Ich und der Landschaft verfolgt.

Leonce stellt sich vor als ein schwermütiger Prinz von gemilderter Passivität. Seine Lebensweise, mehr als die eigene, illustriert jenes Wort Lenas: "Ich glaube, es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind." p. 131. Auch er leidet an der Sinnlosigkeit des Daseins und der Langeweile des Lebens, dessen Lauf er durch ästhetische Spielereien, ohne sich zu engagieren, auszufüllen sucht.

Grund der *acedia*; Wissen

Leonce setzt voraus zu wissen, warum er schwermütig ist - es ist das wissende Erleiden des Daseins, das Leonce repräsentiert. Leonce legt durch seine Erkenntnis kraft und Blickschärfe den Finger auf einen wirkenden Grund der *acedia*, nämlich die Befähigung zum Sehen, das Wissen um die Brüchigkeit und Disharmonie der Welt: "Warum muß ich es gerade wissen? Warum kann ich mir nicht wichtig werden und der armen Puppe einen Frack anziehen und einen Regenschirm in die Hand geben, daß sie sehr rechtlich und sehr nützlich und sehr moralisch würde. - Der Mann, der eben von mir ging, ich beneidete ihn, ich hätte ihn aus Neid prügeln

mögen. O, wer einmal jemand anderes sein könnte! Nur 'ne Minute lang. - Wenn ich nur etwas unter der Sonne wüßte, was mich noch könnte laufen machen." p.112

Das Wissen Leonces um den Zustand der Welt verschmilzt mit seinem Wissen um das eigene Ich, seine Hoffnungslosigkeit, die den Willen lähmt und die Entwicklungslosigkeit, in die er verstrickt ist: "Was die Leute nicht alles aus Langeweile treiben! Sie studieren aus Langeweile, sie beten aus Langeweile, sie verlieben, verheiraten und vermehren sich aus Langeweile und sterben endlich aus Langeweile, und, - und das ist der Humor davon - alles mit den wichtigsten Gesichtern, ohne zu merken warum, und meinen Gott weiß was dazu. Alle diese Helden, diese Genies, diese Dummköpfe, diese Heiligen, diese Sünder, diese Familienväter sind im Grunde nichts als raffinierte Müßiggänger." p.112. "Meine Herren, meine Herren, wißt Ihr auch, was Caligula und Nero waren? Ich weiß es. - Komm, Leonce, halte mir einen Monolog, ich will zuhören. Mein Leben gähnt mich an wie ein großer weißer Bogen Papier, den ich vollschreiben soll, aber ich bringe keinen Buchstaben heraus. Ich stülpe mich jeden Tag vierundzwanzigmal herum wie einen Handschuh. O, ich kenne mich, ich weiß, was ich in einer Viertelstunde, was ich in acht Tagen, was ich in einem Jahr denken und träumen werde. Gott, was habe ich denn verbrochen, daß du mich wie einen Schulbuben meine Lektion so oft hersagen läßt?" - p.119. Leonces Leben ist ein "schleichend Fieber", dessen Ende allein eine Hoffnung bedeutet.

Das Gesicht der acedia Leonces

Langeweile

Die Einsicht in den Wurzelgrund der Schöpfung und Leonces Autismus rinnen zusammen und münden in eine Ausdrucksform der acedia: Langeweile, durch die Träume gaukeln.

Leonce nistet sich mit seinem Wissen in seinem Ich ein. Er verschließt sich jedem Tun und jedem Einfluß der ihm vorgegebenen Welt und spiegelt die Sinnenleere der Schöpfung in dem sinnleren Gehaben seiner Ich-Welt. Da er sich schroff von der Welt jenseits seines Gartens abgesondert und sich außerhalb existentieller Bewegungen gestellt hat, verfällt er in eine entwicklungslose Erstarrung; er ist ohne Hoffnung und Veränderung. Er bleibt unverbindlich, separiert, und kreist, da die Dinge in eine, von Schemen bevölkerte Ferne gerückt sind, sich in seine Reflexion ein. Das ist der Zustand der Langeweile, die Leonce gründlich erfährt. Leonce ist sich des

"kalten Fiebers" der Langeweile als einer tödlichen Macht bewußt. Er wiederholt ständig den Versuch, die Langeweile zu vertreiben, der aber von vornherein als gescheitert betrachtet und deshalb auf Sinnloses gerichtet wird. Diese Versuche sind unternommen aus einem Drang nach Sinnerfüllung des Daseins und sind den echten Erlösungsversuchen Leonces im Grunde ähnlich: "(aufspringend) . Komm, Valerio, wir müssen was treiben, was treiben! Wir wollen uns mit tiefen Gedanken abgeben; wir wollen untersuchen, wie es kommt, daß der Stuhl auf drei Beinen steht und nicht auf zweien. Komme, wir wollen Ameisen zergliedern, Staubfäden zählen! Ich werde es doch noch zu irgendeiner fürstlichen Liebhaberei bringen." p.128

In diesem Zusammenhang stellen sich auch die sinnlosen Verrichtungen Leonces im Garten: "Ich habe alle Hände voll zu tun, ich weiß mir vor Arbeit nicht zu helfen. - Sehen Sie, erst habe ich auf den Stein hier dreihundertfünfundsechzigmal hintereinander zu spucken ... Dann - sehen Sie diese Hand voll Sand? ... Jetzt werfe ich ihn in die Höhe. Wollen wir wetten? Wieviel Körnchen habe ich jetzt auf dem Handrücken? Grad oder ungrad?" p.111

Leonce hält sich den Monolog: "Mein Leben gähnt mich an wie ein großer weißer Bogen Papier, den ich vollschreiben soll, aber ich bringe keinen Buchstaben heraus. Mein Kopf ist ein leerer Tanzsaal, einige verwelkte Rosen und zerknitterte Bänder", nach dem Weggang Rosettas, mit der er eine Surrogatbindung von ästhetisch-verspielter Art und peinlicher Unverbindlichkeit exemplifiziert hatte "Ich habe Langeweile, weil ich dich liebe. Aber ich liebe meine Langeweile wie dich. Ihr seid eins." p.116 . Innerhalb der Langeweile, deren Fluch er auf sich nimmt, da er sich zu einer Mission als Mensch - in dieser lächerlichen Welt - noch weniger verstehen kann, bewahrt Leonce seine Integrität. Die Welt muß geheilt werden, bevor er sich ihr übergibt und sie sich ihm schenkt.

Leonce fühlt deutlich die Preisgabe seines Lebens an eine veränderungslose Unermeßlichkeit. Dieser möchte er durch die Uhr des alten Shandy - "O Shandy, alter Shandy, wer mir deine Uhr schenkte!" - Abschnitte einprägen um wenigstens die Sinnlosigkeit zu ordnen (1).

Wie Danton ist Leonce von der Umwelt separiert und fühlt sich in seiner *acedia* unfähig, zu ihr hinüberzugelangen. Selbst das kostbarste Gut, die Liebe, erscheint in dieser verpfuschten Welt unmöglich: die *acedia* hat sich so dicht auf ihn gelegt, daß er in ihr die Liebe nicht mehr für erreichbar hält "Ein sonderbares Ding um die Liebe. Man liegt ein Jahr schlafwachend zu Bette, und an einem schönen Morgen wacht man auf, trinkt ein Glas Wasser,

zieht seine Kleider an und führt sich mit der Hand über die Stirn und besinnt sich - und besinnt sich. - Mein Gott, wieviel Weiber hat man nötig, um die Skala der Liebe auf- und abzusingen? Kaum, daß eine einen Ton ausfüllt. Warum ist der Dunst über unserer Erde ein Prisma, das den weißen Blutstrahl der Liebe in einen Regenbogen bricht?" p.118. Der Grundriß dieser Vorstellung ist deutlich sichtbar: innerhalb der *acedia*, deren Grund - einer sicheren Deutung sich entziehend - Befähigung zum Wissen um den Zustand der Welt ist, zieht sich die verletzte Weltliebe in sich selbst zurück und weigert sich weiterfort eine Gemeinsamkeit mit dieser verdorbenen Schöpfung zu haben. In diesem Zustand der Negation vermag es Leonce nicht mehr über sich zu bringen, eine herzliche Bindung einzugehen. Durch die Verzerrung des Liebeserlebnisses, in das er sich scheut, sich hineinzugeben ("um ein klein wenig, und meine Liebe Liebe käme wieder auf die Welt, ich bin froh, daß ich sie begraben habe", p.118), wird Leonces - wie Dantons - Auge umschleiert. In seinem Blick bricht sich der "weiße Blutstrahl der Liebe" in einem kaltschimmernden Regenbogen. In der Zerkaltung des Blutstrahles der Liebe spiegelt sich die Zerstörung der Liebeskraft Leonces durch die Einsicht in das Wesensbild der Welt. Wie der Dunstkreis über der Erde, ist die "dicke Haut" des Menschen ein abhaltendes, bezugszerstörendes Medium.

Gefühlsleere

Innerhalb des engen und luftleeren Raumes, in den Leonce eingeschlossen ist, ist er von einer Erblindung seiner Sinne geschlagen. Im Kontrast zu der Bemerkung Valerios, die Welt sei doch ein ungeheuer weitläufiges Gebäude, gesteht Leonce ein: "Nicht doch! Nicht doch! Ich wage kaum die Hände auszustrecken, wie in einem engen Spiegelzimmer, aus Furcht, überall anzustoßen, daß die schönen Figuren in Scherben auf dem Boden lägen und ich vor der kahlen nackten Wand stünde." p.125. Das Gefühl der Beengung tritt bei Leonce verbunden mit einer Furcht anzustoßen auf. Sein Ausdruck ist in einem anderen Bild noch gesteigert: "Ich sitze wie unter einer Luftpumpe", p.119; in einem Vakuum nämlich treibt Leonce, eingeschlossen in eine Luftblase in dem grauen Meer des Daseins. Wie Danton leidet er darunter, daß ihm das Fühlen versagt ist: die Träne würde ihm als Entäußerung des Schmerzes willkommen sein, aber er kann nicht weinen: "Tränen, Rosetta? Ein feiner Epikuräismus, weinen zu können." p.117 f. 1).

Nicht einmal im Rausch erlebt er eine Veränderung, er bleibt sich immer gleichbewußt, ohne sich betäuben zu können: "In welcher Bouteille steckt denn der Wein, an dem ich mich heute betrinken soll? Bringe ich es nicht einmal mehr so weit?" p.118 f. Es ist Leonce nicht einmal Vergessen ge-

schenkt; um so stärker ist seine Sehnsucht, sein Ich zu wechseln und ein anderer Mensch zu werden. Um einmal eine Veränderung wahrzunehmen und die Zeit zu verspüren, möchte er "nur 'ne Minute lang" einmal "jemand anders sein". Er möchte aus sich wenigstens heraustreten und "sich auf den Kopf sehen", eins von seinen Idealen. p.111.

Zeitlosigkeit

Die Zeit wird zu einem statischen Raum, der ausgefüllt werden muß, in dem sich aber keine Veränderung ergibt. Der acedia-Kranke erlebt die Zeit nicht als Veränderung sondern als Zustand. "O, ich kenne mich, ich weiß, was ich in einer Viertelstunde, was ich in acht Tagen, was ich in einem Jahre denken und träumen werde. Gott, was habe ich denn verbrochen, daß Du mich wie einen Schulbuben meine Lektion so oft hersagen läßt?" p.119. Auch aus der langweiligen Liebe zu Rosetta ist die Zeit herausgenommen. Leonce sagt zu Rosetta: "Wenn ich dich nun noch fünftausend Jahre und sieben Monate liebe, ist's genug?" Auf die Bemerkung Rosettas "die Zeit kann uns das Lieben nehmen", wirft er ein: "Oder das Lieben uns die Zeit." p.117. Es ist rührend, anzusehen, wie sich Leonce die künstliche Zeit zu bilden versucht; wenn er "alle Hände voll zu tun" hat, "auf den Stein dreihundertfünfundsechzigmal zu spucken." p.111.

Ironie

Erst in der Liebesbegegnung mit Lena wird sich die "Zeit" ergeben. In dem Schmerz seiner Existenzöde und dem Versagen seines Gefühls möchte Leonce ein anderer werden, ja würde seine Stellung, seine Bildung, alle Accidencie seiner hohen Geburt für das Menschsein aufgeben: "Ich könnte wieder mit dem Einfachsten anfangen, ich könnte Käs essen, Bier trinken, Tabak rauchen," p.119. Diese aufschlußreiche Klage ist übertüncht von ätzender Ironie, die Leonce mit gewandtem Faltenwurf um sich zu legen versteht. In der Ironisierung erfahren die Existenzhüllen der Welt, in die sich die Menschen - blinder gegenüber der Sinnlosigkeit des Daseins als Leonce - mit lächerlichem Ernst einrichten, Leonces Gericht. Mit Hilfe seiner Ironie zerschlägt er die Betäubungsbilder dieser Welt. Leonce entkleidet den Präsidenten allen Flitters, wobei er das höfische Lebensgefüge einem schrankenlosen Spott preisgibt: "Meine Herren, Sie entschuldigen, daß ich Sie nicht begleite, ich habe gerade die Passion zu sitzen, aber meine Gnade ist so groß, daß ich sie mit den Beinen kaum ausmessen kann. (Er spreizt die Beine auseinander.) Herr Präsident, nehmen Sie doch das Maß,

damit Sie mich später daran erinnern. Valerio, gib den Herren das Geleite!" p. 122. Er durchschaut die Alexanders- und Napoleonsromantik militärischen Heldentums: "der Heroismus fuselt abscheulich". p.123. Ein Genie oder ein Dichter zu werden kann ihn auch nicht befriedigen, denn er weiß um die Beschränktheit der menschlichen Erfahrungskraft und mag sich nicht mit einem Rest begnügen; mit ernster gewordenem Ton innerhalb einer ironischen Passage wendet er sich an Valerio: "Die Nachtigall der Poesie schlägt den ganzen Tag über unserm Haupt, aber das Feinste geht zum Teufel, bis wir ihr die Federn ausreißen und in die Tinte oder die Farbe tauchen." p.123

Endlich schlägt Valerio das Gefährlichste vor: "So wollen wir nützliche Mitglieder der menschlichen Gesellschaft werden!" p.123. Leonce antwortet: "Lieber möchte ich meine Demission als Mensch geben." Leonce resümiert in einem Worte die Gründe seiner Distanz zur Welt: Mensch zu sein, vereinbare sich nicht mit der nützlichen Teilnahme - und damit einer bejahenden Einfügung - in das Getriebe einer vom Anfang an verdorbenen Welt. Valerio und auch unfreiwillig, Peter und seine Hofschranzen, tun ein übriges, um den Staat, "das Infusorische", als lächerlich abzutun. Die Ideale selbst werden ironisiert - "aber Valerio, die Ideale!" p.126 - und die "gewisse Dosis Enthusiasmus", die Leonce "noch zu verbrauchen hat", p.129, wird zunächst auf Frauenzimmer und ästhetische Spielereien gerichtet.

Anderes verbietet sich. Leonce klagt: "Wenn ich alles recht warm gekocht habe (mit seiner "Dosis Enthusiasmus", F.), so brauche ich eine unendliche Zeit, um einen Löffel zu finden, mit dem ich das Gericht esse, und darüber steht es ab." p.129. Auch Leonces Ideal des Weibes ist eine Geburt der Ironie. "Sie ist unendlich schön und unendlich geistlos. Die Schönheit ist da so hülflos, so rührend wie ein neugeborenes Kind. Es ist ein köstlicher Kontrast: diese himmlisch stupiden Augen, dieser göttlich einfältige Mund, dieses schafsnasige griechische Profil, dieser geistige Tod in diesem geistlosen Leib." p.126. Wie schon Schmid bemerkt hat, steht Leonces Wunsch nach dem Erlebnis des Totalen hinter diesem Entwurf 1)..
- Die klassische Schönheit einer Frau soll nicht durch Halbheiten aus ihrem Mund, kokette Dummheiten oder listige Weiblichkeit entwertet werden. Deshalb soll diese schöne Form - zum Spiel geeignet - ohne Anspruch auf Bindung, geistig tot, ihm zu eigen sein. In Rosetta ist dieses "Ideal" nicht verkörpert. Zwar ist sie schön, zwar spielt Leonce mit ihr - aber das liebende Mädchen sucht in dem Schmerz unerwiderter Liebe die Ruhe im Grab vor den Umarmungen Leonces.

Tod

Mit dem Nachdruck auf das reflektiert Ästhetische und das Abschließen vor einem lebendigen Bezug gewinnt das Liebesspiel eine Affinität zum Tode für Leonce und Rosetta. Rosetta, in ihrem gestörten Gefühl, wünscht sich den Tod aus Überfülle der Liebe - Leonce fühlt den Tod benachbart in der Kraftlosigkeit des Bezugs.

Die Affinität zum Tode wird in der langen Szene durchgespielt. Rosetta verwandelt sich vor dem träumenden Leonce in einen Fisch, den er in seinem Todeskampf betrachtet: "Ich bin ein Römer; bei dem köstlichen Mahle spielen zum Dessert die goldenen Fische in ihren Todesfarben. Wie ihr das Rot von den Wangen stirbt, wie still das Auge ausglüht, wie leis das Wogen ihrer Glieder steigt und fällt! Adio, adio, meine Liebe, ich will deine Leiche lieben." p.117. Leonces Kopf ist der Sarg, in dem diese Liebe beigesetzt ist. Mit Bildern aus der Nachbarschaft des Todes malt Leonce sein Leben aus: "Mein Kopf ist ein leerer Tanzsaal, einige verwelkte Rosen und zerknitterte Bänder auf dem Boden, geborstene Violinen in der Ecke, die letzten Tänzer haben die Masken abgenommen und sehen mit todmüden Augen einander an." p.119.

Noch einmal, in einer Liebesszene, ist der Tod der Dritte dabei, aber diesmal als Sichtenfernender. Bei der Begründung der Existenz Leonces in der Liebe zu Lena wird mit dem Blick auf den Tod die Gefahr des liebesentleerten Daseins angesprochen und gebannt.

Traum

Nach einem schönen Wort Landaus ist Leonce "der souveräne Fürst seiner Träume". Leonce ist im Traum heimisch. Mit der Verwandlung der Welt und des Ich ins Tote und Abgestorbene geht ein Traumleben Leonces einher. Traumland und Todesland sind sich nahe. Der Tod geht aus dem Traum hervor. Die Welt entfernt sich und an ihren Platz tritt der konturenlösende Traum der *acedia*.

Leonce sagt: "Ich glaube an Träume", p.121. Oft spricht er "träumend", "träumend vor sich hin"; p.117, p.130, überdies nennt er sich selbst einen Traum. p.132. In einem Wachtraum ersteht die Ahnung Italiens; in träumerisches Licht ist die Rosetta-Szene getaucht, eine träumende Surrogat-Landschaft gibt den Rahmen: "Stellt die Lampen unter Kristallglocken zwischen die Oleander, daß sie wie Mädchenaugen unter den Wimpern der Blätter hervorträumen"; Leonce spricht über Rosetta gebeugt wie in einem Traum.

Im Traum wird die Unwirklichkeit seiner Existenz manifest und im Todes-
traum übergrell deutlich. Aber aus dem Todesschlaf des Traumes erwacht
Leonce in der Atmosphäre Lenas zur Verträumtheit. Denn wie anders ist
sein Träumen jetzt auf dem Weg zu Lena, im Umkreis der Liebe!

Noch einmal ändert und erhöht sich der Traum; der Schluß des Lustspiels
ist die Erfüllung des Wunschtraums im Märchen.

Erlösungsversuche und Erlösung

Die vielfältigen Bestrebungen Leonces, "etwas zu tun", gehen nicht nur auf
die Bemühungen zurück, die Langeweile zu vertreiben, sondern sie sind Ver-
suche, aus der *acedia* auszubrechen und Erlösung zu finden. Die Faulheit
hat etwas davon, in der er einem ironischen Nichtstun frönt. Aber gerade im
raffinierten Müßiggang erwacht sein Drang nach sinnvollen Erlösungsversuchen.
Das ästhetische Spiel taugt nicht, es enttäuscht und endet in tödlicher Müdig-
keit.

Die Frage spitzt sich zu: was verspricht die Rettung?

In Angst ruft Leonce aus: "O Gott! Die Hälfte meines Lebens soll ein Gebet
sein, wenn mir nur ein Strohhalbm **beschert** wird, auf dem ich reite wie auf
einem prächtigen Roß, bis ich selbst auf dem Stroh liege." p.129.

Der Wunsch zu entrinnen ist in ihm hellwach. Das Lokale und das Geistige
locken gleicherweise nach Italien als dem Ort eines ästhetisch-sinnlichen
Erlösungsversuchs im Äther der Landschaft und der Begegnung mit der Schön-
heit der Antike. Der Befreiungsversuch innerhalb der ästhetischen Lebens-
form beginnt ekstatisch: "Ah, Valerio, Valerio, jetzt habe ich's! Fühlst
du nicht das Wehen aus Süden? Fühlst du nicht, wie der tiefblaue, glühende
Äther auf und ab wogt, wie das Licht blitzt von dem goldnen, sonnigen
Boden, von der heiligen Salzflut und von den Marmorsäulen und -leibern?
Der große Pan schläft und die ehernen Gestalten träumen im Schatten über
den tiefrauschenden Wellen von dem alten Zauberer Virgil, von Tarantella
und Tamburin und tiefen, tollen Nächten voll Masken, Fackeln und Gitar-
ren. Ein Lazzarom! Valerio, ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien." p.124.

Die Verfolgung dieser Erlösung gibt Leonce auf, als er Lena begegnet. Er
hält in seinem schweifenden Wandern beim Anblick Lenas inne und tritt in
eine kommunikative Beziehung.

Die Liebesbegegnung wird von der Landschaft vorbereitet. Die Vorahnung
des Ereignisses wirft ihren Schatten an den Himmel. "Welch unheimlicher

Abend! Da unten ist alles still, und da oben wechseln und ziehen die Wolken und der Sonnenschein geht und kommt wieder. Sieh, was seltsame Gestalten sich dort jagen! Sieh die langen weißen Schatten mit den entsetzlich magere Beinen und Fledermausschwingen! Und alle so rasch, so wirr, und da unten rührt sich kein Blatt, kein Halm. Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschniegt wie ein Kind, und über ihre Wiege schreiten Gespenster." p.129. Die Anverwandlung der Landschaft, die hierdurch vorbereitet ist, treibt dem Ereignis zu. Im Umkreis der Liebe wird die Nacht "balsamisch wie die erste, die auf das Paradies herabsank." p.131. Wie schwer, wie zart sprechen Leonce und Lena nebeneinander hin - noch nicht zueinander. In der liebenden Umarmung schließt sich die Wunde der *acedia*: sie hat die Kraft, den Riß der Schöpfung zu heilen, in ihr begibt sich die Landschaft, ereignet sich die Welt, gründet sich die Existenz. Todeshauch und Schwermut sind verweht. Der Weg von der Unmöglichkeit zur Möglichkeit der Liebe ist zurückgelegt, der Strahlenfächer des Regenbogens ist wieder zum weißen, zeugenden Glutstrahl der Liebe zusammengebogen. Hier sehe ich den Höhepunkt des dichterischen Schaffens Büchners: Warum die Gestaltung der Liebe Leonce zu Lena diese Bedeutung gewinnt, soll in wiederholten Versuchen erklärt werden. (cf. p. 51; 60; 130 f. dieser Arbeit).

Angerührt von der Liebe, in der sich seine Existenzbewegung begibt, fällt Leonce das Existenzurteil: ich werde. "Gott sei Dank, daß ich anfangs, mit der Melancholie niederzukommen!

Die Luft ist nicht mehr so hell und kalt, der Himmel senkt sich glühend dicht um mich, und schwere Tropfen fallen ... Welch Gären in der Tiefe, welch Werden in mir, wie sich die Stimme durch den Raum gießt!" p.130

Noch einmal wird der Tod genannt. Leonce ruft sich zu, im Augenblick, in dem sich aus der Wandlung seines Ich die Zuwandlung der Dinge vollzieht: "Zuviel! Zuviel! Mein ganzes Sein ist in dem einen Augenblick. Jetzt stirb! Mehr ist unmöglich. Wie frischatmend, schönheitsglänzend, ringt sich die Schöpfung aus dem Chaos mir entgegen! Die Erde ist eine Schale von dunklem Gold: wie schäumt das Licht in ihr und flutet über ihren Rand, und hell auf perlen daraus die Sterne. Dieser eine Tropfen Seligkeit macht mich zu einem köstlichen Gefäß. Hinab, heiliger Becher! (Er will sich in den Fluß stürzen.)" p.132. Valerio hält ihn zurück. Der Liebestod im Übermaß der Beglückung wird verhindert, doch stirbt wirklich der gelangweilte, unverbindliche, *acedia*-beschwerte Leonce. Leonce rückt in die Zeit. Ein neuer Mensch existiert. Todesluft und Schwermut sind wie weggeblasen. In der Liebe hat sich Leonce erlöst.

Büchners Antwort auf alle mit Gewicht aufgeworfenen Fragen, die Schmerzen und Ängste im Dasein, die Befreiung von der Beschwernis der *acedia*, der Langeweile, der Lähmung des Willens, der Unzeitlichkeit, Puppenhaftigkeit, Entwicklungs- und Hoffnungslosigkeit ist die heilende Liebe.

In ihr ergeben sich die Dinge, verwandelt sich das Tote und Umheimliche, gärt die werdende Existenz und perlt glanzsprühend auf.

Über der gewonnenen Landschaft wölbt sich der Strahlenkranz des erfüllten Märchentraumes über das Land ewigen Frühlings und dauernder Frucht: die Liebe führt Leonce in das Paradies zurück.

In der "Existenz" überwindet Leonce den Schmerz der Endlichkeit und erfährt, daß der Mensch nur da ist, sofern er in der Liebe da ist 1).

Seine Existenzfähigkeit hat sich bewährt; aus der Erblindung des Auges im Verlust des Blicks auf das Du und der Weltlosigkeit, in die Leonce verstrickt war, und der Existenzlosigkeit der *acedia*, vollbringt Leonce sein Menschsein in einer Existenzstunde: im Kairos der Liebe.

Der Mensch existiert nicht notwendig, d. h. ohne weiteres schon damit, daß er da ist; kann er Mensch sein, ohne Du gesagt zu haben? Das Du ist die dem Menschen übergebene Welt, und im Blick auf das Du integriert Leonce aus der *acedia* in die Personalität des Menschen.

Leonce kommt in seiner Existenz kräftig ans Licht: "Weißt du auch, Valerio, daß selbst der Geringste unter den Menschen so groß ist, daß das Leben noch viel zu kurz ist, um ihn lieben zu können?" p. 133.

Die *acedia* ist nach dem Ereignis der Liebe zerronnen.

Die Landschaft

Die Landschaft spiegelt, repräsentiert oder erregt die Handlungen Leonces.

Zunächst ist die Landschaft in eine Verfremdung gestellt. Mit Sand und Steinen hantiert Leonce in der Landschaft der Langeweile, die den Charakter des Erstarrten erhält: "Die Bienen sitzen so träg an den Blumen, und der Sonnenschein liegt so faul auf dem Boden." p. 112

In das kleine Leben der Natur leuchtet Leonce mit seiner Ironie. Er rät Valerio, der seine Nase aus dem Gras "herausblühen lassen" will: "Aber Bester, schnaufen Sie nicht so stark, oder die Bienen und Schmetterlinge müssen verhungern über den ungeheuren Prisen, die Sie aus den Blumen ziehen." p. 112.

Mit einer Surrogatlandschaft wartet er Rosetta auf - sie entspricht den unechten, artifiziellen Gefühlen seines Herzens, das ein ästhetisches Spiel treibt: "Sind alle Läden geschlossen? Zündet die Kerzen an! Weg mit dem Tag! Ich will Nacht, tiefe, ambrosische Nacht. Stellt die Lampen unter Kristallglocken zwischen die Oleander, daß sie wie Mädchenaugen unter Wimpern der Blätter hervorträumen. Rückt die Rosen näher, daß der Wein wie Tautropfen auf die Kelche sprudle. Musik! Wo sind die Violinen? Wo ist die Rosetta?" p. 116. Tändelnd mit Rosetta verfällt er in schweifende Träumereien, die die Art des Vorganges peinlich genau wiedergeben: "Ich träume über deinen Augen wie an wunderheimlichen tiefen Quellen, das Kosen deiner Lippen schläfert mich ein wie Wellenrauschen. (Er umfaßt sie.) Komm, liebe Langeweile, deine Küsse sind ein wollüstiges Gähnen, und deine Schritte sind ein zierlicher Hiatus." p. 116 f. Auch: "Ich bin ein Römer; bei dem köstlichen Mahle spielen zum Dessert die goldnen Fische in ihren Todesfarben. Wie ihr das Rot an den Wangen stirbt, wie still das Auge ausglüht, wie leis das Wogen ihrer Glieder steigt und fällt!" Er schlägt Rosetta vor, sich in die Sonne zu stellen, "damit die köstlichen Tropfen kristallisieren, es muß prächtige Diamanten geben. Du kannst dir ein Halsband daraus machen." p. 117.

"Einige verwelkte Rosen und zerknitterte Bänder auf dem Boden", p. 119, stehen emblematisch für sein ertötetes Gefühl.

Die volle Sehnsucht nach der Erlösung im Ästhetischen wirft sich auf die Landschaft Italiens: "(Aufspringend) Ah, Valerio, Valerio, jetzt hab ich! Fühlst du nicht das Wehen aus Süden? Fühlst du nicht, wie der tiefblaue, glühende Äther auf und abwogt, wie das Licht blitzt von dem goldnen, sonnigen Boden, von der heiligen Salzflut und von den Marmorsäulen und -leibern? Der große Pan schläft, und die ehernen Gestalten träumen im Schatten über den tiefrauschenden Wellen von dem alten Zauberer Virgil, von Tarantella und Tamburin und tiefen, tollen Nächten voll Masken, Fackeln und Gitarren." p. 124. Mit dem Zuschreiten auf Lena überkommen Leonce Ahnungen. Es "liegt etwas in der Luft": Leonce weist Valerio auf eine "schöne Wolke da oben", die der Sonne standhält. p. 126. Der Ton ist heiterer, zutraulicher geworden, vielleicht wird sich eine Träne lösen: "O Valerio, und ich bin so jung, und die Welt ist so alt! Ich bekomme manchmal eine Angst um mich und könnte mich in eine Ecke setzen und heiße Tränen weinen aus Mitleid mit mir." p. 128. Das Ereignis bereitet sich vor und wirft seine Schatten voraus, Leonce schreibt seine Ahnung in den Himmel: "Welch unheimlicher Abend! Da unten ist alles still, und da oben wechseln und ziehen die Wolken, und der Sonnenschein geht und

kommt wieder. Sieh, was seltsame Gestalten sich dort jagen! sieh die langen weißen Schatten mit den entsetzlich mageren Beinen und Fledermausschwüngen! Und alles so rasch, so wirr, und da unten rührt sich kein Blatt, kein Halm. Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschmiegt wie ein Kind, und über ihre Wiege schreiten die Gespenster." p.129. Von der Begegnung mit Lena ist Leonce angeführt, er öffnet sich und spricht innerlich das Wort Du, er tritt in die Aura des Dialogs.

Im gleichen Augenblick kommt die Landschaft auf ihn zu, tritt er in die Zeit, berührt ihn die Natur, ein "Werden", das mit der Zeugungskraft des "es werde" der Genesis geschieht.

Büchner legt Wert auf die Annäherung und die Berührung, auch mit der Natur: "Gott sei Dank, daß ich anfangs, mit der Melancholie niederzukommen! Die Luft ist nicht mehr so hell und kalt, der Himmel senkt sich glühend dicht um mich, und schwere Tropfen fallen." Leonce hat ein Wort Lenas bewahrt und ehrfürchtig wiederholt, das ihm Hoffnung macht, den "langen Weg" abzukürzen: "Wie sich die Stimme durch den Raum gießt! - Ist denn der Weg so lang?" p.130

Es ist eine zauberhafte Nacht, in der Leonce verträumt Lena entgegengieht: "O Nacht, balsamisch wie die erste, die auf das Paradies herabsank!" p.131

Der Dialog hebt mit schwebenden Einsätzen an.

Lena spricht noch vor sich hin, Leonce fällt ein, er gibt sich noch nicht preis, er nennt sich nicht bei Namen, sondern: ein Traum. Lena spricht ihn an, sie spricht vom Traum: "Träume sind selig;" Leonce: "So träume dich selig und laß mich dein seliger Traum sein." Lena: "Der Tod ist der seligste Traum." p.132

Der Tod wird angesprochen, gebannt und ausgestoßen. Er schwindet, überwunden. Durch seine Dunkelheit schimmert die Schönheit des mit liebendem Blick umfängenen Körpers: "Schöne Leiche, du ruhst so lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht, daß die Natur das Leben haßt und sich in den Tod verliebt." ib.

Überwältigt vom Augenblick will ihn Leonce durch die kosmische Einswerdung besiegen; die Schöpfung übergibt sich ihm taufrisch im Glanz der Geburt und Leonce will sich ihr übereignen: "Mein ganzes Sein ist in dem einen Augenblick ... Dieser eine Tropfen Seligkeit macht mich zu einem köstlichen Gefäß. Hinab, heiliger Becher! (Er will sich in den Fluß stürzen.)" p.132.

Im Schlußbild entfaltet sich der Wunschtraum Leonces in der Gestalt einer sonnigen, fruchtbaren, blühenden, winterlosen Landschaft, in der er, mit der Hand Lenas in seiner, "zwischen den Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeeren" unter keinem anderen als dem Gesetz von Blüte und Frucht zuhause ist.

Die Interpretationen des Schlusses von Leonce und Lena divergieren. Ursula Kaiser erklärt: "Bei Leonce hingegen, wo die Versöhnung mit der Natur mit Lenas Hilfe zunächst gelungen war und damit eine Überwindung der Leere und der menschlichen Ordnung gelungen schien, erweist sich dennoch, daß es sich in Wahrheit nicht um eine echte Versöhnung handelt, sondern um ein Ausweichen ins spielerisch Unverbindliche." !)

Dagegen ist festzuhalten: das Lustspiel "Leonce und Lena" will nicht auf politische und soziale Problematik eine verbindliche Antwort geben. Der Schluß schenkt die Erfüllung eines märchenhaften Geschehens: daß das Ländchen aus der Welt abgesondert ist und die Zeit nur noch nach Blume und Frucht gemessen und der Winter mit Brennsiegeln vertrieben wird, das ist doch Repräsentation höchster Lust, in gemeinsamer Freude erfahren, und bedeutet das Paradies (cf. p. 142). Die Grundlage der Liebe Leonces und Lenas, auf der dieses Märchenreich ruht, wird dadurch, daß es sich von der Alltagswelt unterscheidet, nicht angetastet. Dieses Ländchen zeigt nicht ein "Ausweichen ins spielerisch Unverbindliche" an, sondern Leonces Heiterkeit und neue Lebensfülle in seiner Liebe, gefaßt in ein Märchen.

Wie bedroht allerdings dieses Ländchen und wie glückszufällig die Befreiung vom Schmerz des Daseins durch die Liebe in ihm ist, hat Büchner im Woyzeck gezeigt.

Valerio

Der Kontrast zwischen Leonce und Valerio führt zu seiner Verschiedenheit in der Aufnahme der Landschaft. Valerios ironische Stellung zur Natur bildet ein ausbalancierendes Gegengewicht gegen die innige landschaftliche Bindung von Leonce und Lena. Valerio hat viele Gesichter. Er ist traditioneller Diener und Narr der commedia dell'arte mit gelegentlichen Abstechern in eine handfeste und manchen Ausflügen in eine abgründige Philosophie. Meist aber gibt er sich derb materialistisch. Seiner Weisheit letzter Schluß bleibt: Genuß in Faulheit. Am Leib des Narren schlottern viele bunte Fetzen verschiedener Art: Ironie, Lebensüberdruß, Langeweile und Phantasie. Im Ganzen steckt viel Lebensklugheit.

Valerio dient als Karikatur der Schwermut auf einer niederen Ebene, wie der Hauptmann in Woyzeck.

Mit einer Geste führt er sich ein: Er stellt sich dicht vor den Prinzen, legt den Finger an die Nase und sieht ihn starr an: "Ja!"

LEONCE (ebenso): "Richtig!" p.112

Beide haben sich begriffen. Gibt es doch nichts, worüber es sich zu reden verlohnte.

Er wird von Leonce als einer der "Göttlichen" an die Brust genommen, "welche mühelos mit reiner Stirne durch den Schweiß und Staub über die Heerstraße des Lebens wandeln und mit glänzenden Sohlen und blühenden Leibern gleich seligen Göttern in den Olympus treten." p.114

Er möchte "Ein Narr" p.113 sein, er ist "Jungfrau in der Arbeit", p.114; er spinnt mit außerordentlicher Eloquenz Phantasien und Ironien aus sich heraus und zeigt auch eine einfältige Schwermut mit einem Schimmer von Wissen und einem Schimmer von Spott. Valerio ist geborgen in seiner Geschicklichkeit; er weiß sich zu helfen, Überdruß und Langeweile werden bei materiellem Genuß und zechender Faulheit vergessen.

Er hat genug Witz, die Bälle Leonces aufzufangen und zurückzuwerfen; Leonce spricht davon, daß ihm das Gericht des Lebens absteht, da er keinen Löffel finde - Valerio entgegnet: "Ergo bibamus! Diese Flasche ist keine Geliebte, keine Idee, sie macht keine Geburtsschmerzen, sie wird nicht langweilig, wird nicht treulos, sie bleibt eins vom ersten Tropfen bis zum letzten. Du brichst das Siegel, und alle Träume, die in ihr schlummern, sprühen Dir entgegen." p.129

Profitlichkeit

Valerios Ausflucht ist der materielle Wunschtraum, in dem sich seine Phantasie entlädt. Um die Flasche ist Valerios Existenz angeordnet, Genuß ohne Bindung, Träume und Faulheit.

Unter dem Aspekt der Nützlichkeit und Bequemlichkeit betrachtet er die Landschaft. Er ächzt vernehmlich unter dem Pack, den er Leonce nachträgt, wirft ihn schließlich zu Boden und nimmt ihn erst wieder auf, als er ein Wirtshaus riecht: "Hätte ich nun nicht gescheiter getan, ich hätte mein Bündel vom Stecken gehoben und es in der ersten besten Kneipe verkauft, und hätte mich dafür betrunken und im Schatten geschlafen, bis es Abend geworden wäre, und hätte nicht geschwitzt und mir keine Leichdörner gelau-

fen? ... Ei, du lieber Pack, welch ein köstlicher Duft, welche Weindüfte und Bratengerüche! Ei, ihr lieben Hosen, wie wurzelt ihr im Boden und grünt und blüht! und die langen, schweren Trauben hängen mir in den Mund und der Most gärt unter der Kelter." p. 127

Jene Nacht, in der Lena "Harmonien" hört, die Leonce erquickt "balsamisch wie die erste, die auf das Paradies herabsank", macht Valerio wegen der Schnaken, Frösche, Haus- und Feldgrillen rasend. cf. p. 131

Der Aspekt der Nützlichkeit, unter dem er die Landschaft betrachtet, waltet auch in seinem Verhältnis zu Leonce. Unter der Bedingung, zu einem Minister ernannt zu werden, verspricht er Leonce und Lena "mittels des Ehesegens" zusammenzubringen. In einem grandiosen Einfall maskiert er die Liebenden als Automaten und stellt sie dem König vor, der sie "in effigie" trauen läßt. Jene Gedanken Büchners, die er in seinem Brief vom März 1834 an die Braut äußert, sprechen aus Valerios Worten: "Geben Sie acht, meine Herren und Damen, Sie sind jetzt in einem interessanten Stadium: der Mechanismus der Liebe fängt an, sich zu äußern, der Herr hat der Dame schon einige Male den Schal getragen, die Dame hat schon einige Male die Augen verdreht und den Himmel geblickt." p. 139. Die erhellende Briefstelle - geschrieben ein Jahr vor "Dantons Tod" und zwei Jahre vor "Leonce und Lena" - lautet: "Die Frühlingsluft löste mich aus meinem Starrkrampf. Ich erschrak vor mir selbst. Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir. Alle Menschen machten mir das hippokratische Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs, und wenn dann die ganze Maschinerie zu leiern anfang, die Gelenke zuckten, die Stimme herausknarrte und ich das ewige Orgellied herumtrillern hörte und die Wälzchen und Stiftchen im Orgelkasten hüpfen und drehen sah - ich verfluchte das Konzert, den Kasten, die Melodie und - ach, wir armen, schreienden Musikanten! das Stöhnen auf unsrer Folter, wäre es nur da, damit es durch die Wolkenritzen dringend und weiter, weiter klingend wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt? Wären wir das Opfer im glühenden Bauch des Perillustiers, dessen Todesschrei wie das Aufjauchzen des in den Flammen sich aufzehrenden Gottstiers klingt? Ich lästere nicht. Aber die Menschen lästern. Und doch bin ich gestraft, ich fürchte mich vor meiner Stimme und - vor meinem Spiegel. Ich hätte Herrn Callot-Hoffmann sitzen können, nicht wahr, meine Liebe? Für das Modellieren hätte ich Reisegeld bekommen. Ich spüre, ich fange an, interessant zu werden." p. 214

Verständnislosigkeit. Kontrast in der Aufnahme der Landschaft zu Leonce

Die Gleichgestimmtheit mit dem Prinzen hält nicht an und wendet sich zu einer Verständnislosigkeit gegenüber Leonce. Was sich in dem liebenden Leonce begibt, bleibt ihm unverständlich. Leonce, sagt er, "ist ein Narr." p.130

Die Verschiedenheit der Aufnahme der Landschaft äußert sich in einem scharfen Kontrast; auf die Vision Leonces "welch unheimlicher Abend ..." entgegnet Valerio: "Ich weiß nicht, was ihr wollt, mir ist ganz behaglich zumute." Die Vielschichtigkeit Valerios projiziert sich in die Landschaft in dem Vergleich, den er anschließt: "Die Sonne sieht aus wie ein Wirtshausschild, und die feurigen Wolken darüber wie die Aufschrift: "Wirtshaus zur goldenen Sonne". Die Erde und das Wasser da unten sind wie ein Tisch, auf dem Wein verschüttet ist, und wir liegen darauf wie Spielkarten, mit denen Gott und der Teufel aus Langeweile eine Partie machen ..."
p.129. Ironie, Schwermütigkeit, Nutzen und Genuß in einem Atem.

Auf die Erschütterung Leonces nach der Begegnung mit Lena spricht er beiseite: "Ich sehe ihn schon auf einer breiten Allee dahin, an einem eiskalten Wintertag, den Hut unter dem Arm, wie er sich in die langen Schatten unter die kahlen Bäume stellt und mit dem Schnupftuch fächelt." p.130

Fazit: Valerio ist derb materialistisch, egoistisch und praktisch geschickt, in Genuß und Traum geborgen. Der Narr aus der *commedia dell'arte* trägt die Bürde des Büchnerschen Lebensüberdrusses, der Langeweile und Schwermut mit.

Dieser Geistesart entspricht Valerios Landschaft. Sie ist geprägt von der Rücksicht auf Nutzen, Bequemlichkeit und Genuß; Valerio macht sie zum Spielplatz seiner Phantasien von herrscherlicher Größe, Luxus und dauernder Faulheit; der ganze Valerio spricht aus seinem letzten Wort: "Und ich werde Staatsminister und es wird ein Dekret erlassen, daß, wer sich Schwierigkeiten in die Hände schafft, unter Kuratell gestellt wird; daß jeder, der sich rühmt, sein Brot im Schweiß seines Angesichts zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird; und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine commode Religion!"

Lena

Trauer, Tod und Traum ziehen durch die Landschaft Lenas. Die Gestalt Lenas ist parallel zu Leonce angelegt. Ihre Landschaft erfährt zwar keine

Entwicklung wie die Leonces, dazu ist Lena der Natur zu nahe, aber doch eine Veränderung. Durch eine todverdunkelte Landschaft bewegt sie sich auf Leonce zu und sieht, im Umkreis der Liebe, die Natur verwandelt. Handlungsverlauf und Seelenlage Lenas stehen mit der Landschaft völlig in Einklang.

Diese Feststellung allein wird der Einbeziehung der Landschaft nicht gerecht. Die Natur um Lena kennzeichnet sie nicht allein. Lena führt einen Dialog mit der Landschaft, sie nennt sich selbst einen Teil von ihr, sie fühlt sich ihr geschwisterlich nahe: "Du weißt, man hätte mich eigentlich in eine Scherbe einsetzen sollen. Ich brauche Tau und Nachtluft wie die Blumen." p.131. Die Innigkeit des Naturbezugs, der fast bis zum Verwischen der Grenzen fortschreitet und die Übergänge betont, bestimmt das Landschaftsverhältnis Lenas. Sie möchte ein mitatmender Teil der Landschaft werden; sie denkt sich den Tod als ein Leben in die Natur: "Sieh, ich wollte, der Rasen wüchse so über mich, und die Bienen summten so über mich hin; sieh, jetzt bin ich eingekleidet und habe Rosmarin im Haar. Gibt es nicht ein altes Lied:

Auf dem Kirchhof will ich liegen,
Wie ein Kindlein in der Wiegen." p.124

Die Patina der Trauer, ja einer Todtraurigkeit liegt zunächst über der Landschaft Lenas. Wir hören den Grund: "O Gott, ich könnte lieben, warum nicht? Man geht ja so einsam und hastet nach einer Hand, die einen hielte bis die Leichenfrau die Hände auseinandernähme und sie jedem über der Brust faltete. Aber warum schlägt man einen Nagel durch zwei Hände, die sich nicht suchten " p.124. Lena ist entflohen, weil sie der Liebe ihr volles, rettendes Gewicht beläßt. Sie möchte sich nicht die Liebe verderben lassen; die Liebe ist der höchste Wert, den sie kennt. Sie fürchtet ihren Verlust durch die Kopulierung mit einem Mann, "den man nicht liebt". p.125

Büchner hat die Liebe als Erlösung in einem unerfüllten, sinnlosen Dasein für Leonce und Lena gesehen. Die Landschaft deutet die Angst Lenas vor der Aushöhlung ihrer Existenz: "Morgen ist aller Duft und Glanz von mir gestreift. Bin ich denn wie die arme, hilflose Quelle, die jedes Bild, das sich über sie bückt, in ihrem stillen Grund abspiegeln muß? Die Blumen öffnen und schließen wie sie wollen ihre Kelche der Morgensonne und dem Abendwind. Ist denn die Tochter eines Königs weniger als eine Blume?" p.125. "Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen mit unserm Schmerz? Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone, und die Sterne die Nägel und Speere in

seinen Füßen und Lenden?" Wie bei Leonce ändert sich bereits im Umkreis der Begegnung die Landschaft. Leonce und Lena wandern aufeinander zu durch eine im Abnehmen der Distanz sich erhellende (oder sich ergebende) Landschaft: "Ich möchte immer so fort gehen, Tag und Nacht. Es rührt sich nichts. Ein roter Blumenschein spielt über die Wiesen, und die fernen Berge liegen auf der Erde wie ruhende Wolken." p.127. Der Tod taut aus der Landschaft hinweg. - Im gleichen Umkreis löst sich die Starre Leonces, er fängt an, "mit der Melancholie niederzukommen".

Durch die Augen Leonces, im Gedanken an ihn "den Frühling auf den Wangen und den Winter im Herzen", p.131, sieht Lena schärfer den Schmerz des menschlichen Daseins. Lena kann ihren müden Leib in der Natur bergen, nicht aber Leonce: "Der müde Leib findet sein Schlafkissen überall, doch wenn der Geist müde ist, wo soll er ruhen? Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke: ich glaube, es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind." p.131

Der bereits herzlich Liebende verdüstert sich die Landschaft wieder in Gedanken an dieses Leid. In der Struktur des Lustspiels hat es den Charakter einer Retardatio. Ergriffen von der Vergewärtigung des Daseinsschmerzes drängt Lena in die Landschaft: "Ich kann nicht im Zimmer bleiben. Die Wände fallen auf mich." ib.

In der Szene "Der Garten. Nacht und Mondschein" spricht sie vor sich hin: "Die Grasmücke hat im Traum gezwitschert. - Die Nacht schläft tiefer, ihre Wangen werden bleicher und ihr Atem stiller. Der Mond ist wie ein schlafendes Kind. Die goldenen Locken sind ihm im Schlaf über das liebe Gesicht heruntergefallen. - O, sein Schlag ist tot. Wie der tote Engel auf seinem dunklen Kissen ruht, und die Sterne gleich Kerzen um ihn brennen! Armes Kind! Es ist traurig, tot und so allein." p. 131 ff.

Leonces Schmerz ist ihr in seiner Fülle präsent. Deshalb antwortet sie Leonce in den ersten Sätzen des Dialogs, der zwischen ihnen aufkeimt, daß der Tod "der seligste Traum" sei. p.132.

Das Bild des Todes erfährt durch Leonce einen Umschlag seines Sinns, und wird von ihm in die Zeugung des Lebens hineingeholt: "Schöne Leiche, du ruhst so lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht, daß die Natur das Leben haßt und sich in den Tod verliebt." ib. Er tastet nach Lena, aber sie - "Nein, laß mich" - springt auf und entfernt sich rasch. ib.

Lena, die die Zeit mit der Blumenuhr mißt, und die das rasche Zudringen Leonces bestürzt, entzieht sich verhalten der Umarmung. Wir sehen sie

wieder an der Seite Leonces bei der Trauung vor dem König Peter.

Rosetta

Rosetta erscheint Marion verwandt in ihrem Wesen und ihrer episodischen Stellung innerhalb des Handlungsgefüges. Aber das "marionhafte" Verfließen im Genuß ist ihrem Partner Leonce zugeteilt und Rosetta leidet unter seiner bloß sinnlich-ästhetischen Antwort auf ihre echte Liebe. Da sie mit fraulichem Instinkt weiß, daß Leonce nur mit ihr spielt, wünscht sie sich ihren eigenen Tod. Ihr Schmerz rührt nicht daher, daß sie den sinnlichen "Genuß wie eine Bürde" trägt, sondern sie leidet unter dem Bruch der Liebe in eine sinnliche und sinnlich-geistige, von der sie von Leonce nur die sinnliche Spielerei, aber nicht die personale Liebe, erfährt. Die Landschaft, die Leonce vor dem Eintritt Rosettas arrangiert, weist nur im Glänzenden, Präziösen auf Rosetta: ambrosische Nacht, Kristallglocken zwischen den Oleandern wie Mädchenaugen, Rosen und Wein wie Tautropfen darauf. Rosetta ist schelmisch und zart, gewebt aus Mondschein und Duft und sinnlicher Schönheit. Bei "Musik aus der Ferne" betritt Rosetta "zierlich gekleidet" die Bühne, cf. p. 116. Freilich zeigt sich sofort, daß diese gestellte Landschaft mehr Leonces Ästhetizismus entspricht als der heißblütigen Art Rosettas. Rosetta schenkt ihre Liebe und findet sie verschmäht. Allein und müde singt sie ein Lied, in dem ihre Traurigkeit und ihr Todesverlangen aus Liebe in Bildern von weißen Rosen, Ruhe in der Erde und Schlaf im Dunkeln ausgesprochen sind. (cf. p. 117)

Die Geschlechter in ihrem Verhältnis zur Landschaft

In dem Gedanken, daß die Natur wie das Ich ein leidendes Werkzeug einer indifferenten oder böartigen Gottheit sei, erhebt sich das Verhältnis der Männer zur Landschaft gelegentlich zu einem Dialog mit der Natur, namentlich, wenn auch der Gott als ein Mitleidender in das Gespräch einbezogen wird und wenn sich in der Landschaft die Existenz des Mannes formt.

Die Frauen sprechen auch zu der Landschaft, wie in einem Monolog. Es ist, als spräche die Natur mit sich. Die Frau befindet sich bei Büchner meist im Einklang mit der Natur und ihr Verhältnis ist positiv, auch im Schmerz nie voll Vorwurf oder Anklage. Das Konstatieren des Leides bei den Männern wird bei der Frau zu fühlendem Mitleid. Die Frau identifiziert sich mit der Natur, wie es Lenas Selbstvergleich mit einer Blume andeutet. Allerdings kommt bei Büchner die Frau nicht zum aktiven, bewußten Naturerlebnis des Mannes. Deshalb hat auch Lena kein Wort, als Leonce (und Valerio) am

Ende des Lustspieles das Wunschbild ihres Ländchens erstellen. Der Bezug zur Natur ist ihr eher gleich, als gewaltigen Schwankungen unterworfen. Die Frauengestalten zeigen wie ihre Landschaften keine durchgreifende Entwicklung.

Woyzeck - Vorbemerkung -

Die Arbeit muß sich auf die Wechselwirkung von acedia und Landschaft in Büchners Dramen beschränken, da die dramatische Rolle der Landschaft geschildert werden soll, die aus der acedia folgt. Es verschöbe das Ziel dieser Arbeit, wenn ich Büchners Novelle "Lenz" in die Untersuchungen einbeziehen würde. Der unter dem Gesichtswinkel des Zusammenhangs von acedia und Landschaft und der Kenntnis der acedia sehr ergiebige "Lenz" beansprucht außerdem eine ausbreitete Untersuchung.

Ich möchte hier nur einige Querverbindungen zwischen dem "Lenz" und den Dramen herstellen.

Während das ständige Zusammenspiel der Lenz-Handlung mit der Landschaft durch die ganze Novelle geführt wird und Lenz die Landschaft mit seiner acedia färbt - diese Vorgänge rücken ihn an die Seite von Danton und Leonce -, kann andererseits Lenz als ein geistigerer Woyzeck interpretiert werden. Mit Leonce hat Lenz das vom Geist Bestimmte, mit Woyzeck das Durchspültsein von den Naturmächten und das Verwirrte gemeinsam. Lenz ist auf eine schmerzlichere Weise "verrückt", weil sich sein Schicksal auf einer lichten Höhe des Geistes auffaltet, während Woyzeck ungeistig bleibt, "vorgeburtlich"; er sieht aus, als sei er noch nicht ganz fertig, ein embryonaler Mensch. Diese Spannung zwischen Lenz und Woyzeck tritt auch auf zwischen Gestalten des Dramas, es agiert ein gleichgewichtigeres Ensemble als im Danton. Woyzeck ist vereinzelter als es Danton war. Der ungeistig liebende Woyzeck wird ergänzt von dem gescheiterten, aber liebesunfähigen Doktor. Woyzeck und Marie bleiben im Gleichgewicht. Selbst der Hauptmann und der Doktor sind nicht nur Farce, ein gutes Licht spielt auch auf ihnen, und es ließe sich in diesem Drama bereits aus den hier und dort verteilten heilen Gaben eine bewohnbare Schöpfung bauen. Demgegenüber verfließt "Dantons Tod" auch in diesem Verstand (ausgenommen die abschliessenden Szenen) noch in den Schöpfungsnebeln.

Allerdings muß "Woyzeck" zuerst verstanden werden aus seiner Stellung im dramatischen Werk Büchners. Während das kosmische Chaos und die fehlerhafte Schöpfung für Danton das Handeln sinnlos gemacht und er die Erlösung im Nichts nach dem Tode erhofft hatte, und in "Leonce und Lena" eine im-

manente Erlösung in der Liebe gefunden worden war, führt "Woyzeck" die Bewegung der beiden Dramen fort und stellt sich als drittes Stück in die Einheit einer Entwicklung:

Die Liebe, in Dantons Tod fast unmöglich, in Leonce und Lena als Erlösung im Schmerz des Geschaffenseins angenommen, wird im Woyzeck in ihrer tragischen Zufälligkeit zum Vorwurf der Handlung; die Liebe, die Leonce ins Paradies zurückgebracht hatte, bleibt ein Einzelfall; die Liebe kann glücken, sie kann fehlgehen, die Lösung, die Büchner einmal gefunden hatte, hält nicht stand vor dem blinden Walten eines dämonischen Zufalls. Der "Erste Handwerksbursch" bringt das Weltbild "Woyzecks", wie Payne im Danton, zur Sprache; er predigt ein widererstandenes Chaos, p. 150 f. Das willkürliche, schicksalschaffende numen erfährt deshalb im "Woyzeck" eine gehobene Gestaltung, es spielt protagonistisch im Drama als Landschaft mit. Die Landschaft ist das Gesicht des numen. Aus ihr spricht es zu Woyzeck, in ihr sieht es Woyzeck an. Die Landschaft tritt dadurch in Gegensatz zu der Landschaft in Dantons Tod und Leonce und Lena und verdichtet sich zu einer mitspielenden Person. In der Chaotik der Landschaft teilt sich das Naturwesen mit. Auch der Narr erscheint wie eine Ausformung der Natur, im Grunde mit der Landschaft verwandt; Der Wahnsinn ist das Eingehen in das geistige Naturwesen.

Personalistisch gesprochen, geschieht die Verwandlung der Umwelt Woyzeck durch die Urangst und sein "Auge zuviel". Sie macht ihn verhetzt, weil er sich gejagt glaubt, sie "verwirklicht" die Landschaft, um sie zum Mund von Botschaften werden zu lassen. Mehr durch diesen Wahn, durch seine acedia - davon unten mehr - als im sozialen Sinne ist er ein "armer Mensch". Seine geringe soziale Stellung und seine Bedürftigkeit, die ihn zu eiliger Arbeit zwingen, machen seine Verhetzttheit, die schon durch die Reizung vom numen her gegeben ist, auch vordergründig klar. Seine Geöffnetheit auf das numen hin und eine fragende Haltung - "ich bin viel auf der Spur" - teilt er namentlich mit Danton.

Die Empfänglichkeit Woyzecks, seine unheimliche Triebhaftigkeit folgt dem Gesicht des unheimlichen numen. Nur ein Dumpfer wie Woyzeck konnte einem numen in der Landschaft unreflektiert Organ sein. Woyzecks Leid ist jedem Trost voraus. Selbst die Katze, die er zärtlich anfaßt, eine geschundene Kreatur gleich ihm, beißt.

Noch eine Veränderung der Landschaft tritt im Woyzeck auf: sie hat keine heilende Kraft mehr, sie ist Feind. Sie impliziert nur noch Schrecken.

Woyzeck ist umstellt von den Menschen - von dem Doktor, dem Hauptmann

Andres, Marie, - umdrängt von der Natur, umdonnert von Visionen am Himmel, umraunt von Stimmen aus der Erde. In diesem Pandaimonion gibt es keinen Weg hinaus, nur den Bund mit Marie und - als dieser scheitert - nur noch den Weg in den Tod.

Das Primitive in Gestalt und Gehalt

Gundolf bringt einmal Vers und Seelennot in einen zugeordneten Zusammenhang 1), als er vom versteckten Vers in Egmont u. a. spricht. War der Vers bei Goethe noch die Erschaffung von Ordnung innerhalb anstürmender Nöte und ergab sich in der Form noch Bewahrung und Sicherheit, so ist das bei Büchner unmöglich geworden.

Wenn man einmal die historische Treue, die Büchner wahren möchte, und dann die Formlosigkeit Woyzecks, der sich der Vers verbietet, berücksichtigt, erkennt man namentlich die übergroße Seelennot Woyzecks als einen Grund, demzufolge die Sprache sich nicht zum Vers rundet, sondern in Stammeln zerbricht. Es läßt sich in diesem Zusammenhang auch feststellen, daß innerhalb der Dramen unter den Gestalten meist die ruhigeren Frauen einen Vers finden oder ein Lied singen 2). Woyzeck liest nur im Andenken an seine herzlich geliebte Mutter auf einem Heiligenbildchen aus ihrer Bibel:

"Herr! wie dein Leib war rot und wund,
so laß mein Herz sein alle Stund." p. 163,

denn ein versöhnlicheres Licht ist auf die Szene gegossen, als Woyzeck Abschied nimmt und seine Habe Andres schenkt.

Im Entschluß zum Mord hat sich Woyzeck beruhigt. Nach der Tat singt er im Wirtshaus - es ist alles vorüber, der Teufel kann ihn jetzt holen -: "Ach Tochter, liebe Tochter, was hast du gedenkt, daß du dich an die Landkutscher und die Fuhrleut hast gehenkt." p. 165. Das Lied enthält einen Hinweis auf Marie; es steht zunächst im Kontrast zur Verzweiflung Woyzecks nach dem Mord; doch seine metaphysische Verzweiflung ist jetzt von der immanenten überdeckt und von der errechenbaren und einsichtigen Bedrohung von Woyzecks Leben entschärft.

Der Sprachschatz ist gering, "primitiv", - Woyzecks Sprache formuliert ihn - doch gewinnt Büchner durch ihn eine urgewaltige Ausdruckskraft. Die Sätze sind zu roh zugehauenen Ausdrucksbrocken auseinandergeschlagen. Der Atem des gehetzten Woyzeck ist zu kurz für ein abgerundetes Sprechen.

In dieser formalen Primitivität stellt sich der "vorgeburtliche" Woyzeck dar.

Der primitive, auch arme, doch sensible Woyzeck ist in seiner Leidensfähigkeit, in seinem Getrieben- und willenlos Überantwortetsein exemplarischer Mensch. Woyzeck ist den Schrecken des Daseins ausgesetzt; wir sehen, was durch ihn repräsentiert wird: der Urmensch. Nachdem Büchner die gedankliche Leistung der Erlösung im Dasein durch die Liebe gefunden hat und nachdem er die Situation auf das Einfachste zurückgeführt hat, stellt er Woyzeck als einen Menschen schlechthin vor. Was sich an diesem Menschen vollziehen wird, gewinnt tieferen Sinn.

Acedia

Auch Woyzeck ist, wie Marcuse sagt, "der dreizehnte, der das Selbstverständliche unerträglich" findet, der tragisch erleidet, wovon andere sich abgewandt hätten, der das Numinose sieht, wo andere blind sind 1). Wie Danton und Leonce ist er zum Schmerz ausgewählt. Aber jenes Vorgeburtliche an Woyzeck, das Dumpfe, Formlose, läßt es fraglich erscheinen, ob der Terminus *acedia* zur Bezeichnung seiner Bedrückung unter dem lastenden Himmel, über der redenden Erde, seine Berechtigung hat. Woyzecks *acedia* steht nicht unter dem Gesetz der Entferntheit der Dinge und der Erfahrung der Sinnlosigkeit des Daseins. Seine *acedia* wird von Büchner anders dramatisch ins Bild gebracht und entwickelt.

Die *acedia* ist aus ihren Verfächerungen zurückgenommen in ihren glühenden Kern, der Wundtheit am Dasein, dem "Urleiden". Woyzeck "weiß" noch nicht - er ist auf der Spur. In einem solchen Zustand des Getroffen-seins gewinnt der "Riß" den Charakter des "ewig verweigerten X": jener Riß, der von Payne angesprochen, von Danton erlebt war, wird von Woyzeck unterhalb der Sphäre der Bewußtheit und Einsicht als eine rätselhafte unerklärliche Unordnung, Bedrängung und zudrängende Chaotik erfahren, deren Gesicht Woyzeck aus den Hieroglyphen der Natur - einem Streif über das Gras hin, einem apokalyptischen Abendrot und sprechendem Wind - zusammenzusetzen sucht.

Das Urleid Woyzecks fächert sich aus. Integrierende Teile von Woyzecks *acedia* sind: unerträgliche Fremdheit der Umwelt - mit Ausnahme seiner Familie, geheimnisvolle Unergründlichkeit, gefährliche Bedrohung, denen Woyzeck in seiner Dumpfheit, Verhetzttheit und seinem Unerlöstsein wehrlos preisgegeben ist. Von rätselhaften Mächten wird Woyzeck "umgesprungen". *Acedia* zieht Schicksal nach sich. Marie war nur eine Erscheinung innerhalb einer Welt, in der Woyzeck nicht leben konnte und die ihn zerstörte.

Schließlich wird die rettende Insel der Liebe überflutet von den Wogen des Chaos. Die Liebe ist bei Woyzeck eine Insel, die untergeht. Überdies wird es an Woyzeck zweifelhaft, ob der einzelne Mensch nicht auf seiner Insel - "zufällig" - allein bleibt mit seiner Liebe.

Der "Fehler" und "Riß", mit dem der geistigere Danton sich gedanklich auseinandersetzt, wird hier anschaulich; aber dumpf, drängend, getrieben, gepeinigt von der Natur geht Woyzeck an ihm zugrunde. In der Landschaft und in Marie wird der Riß durch die Schöpfung manifest. Die Tragik der Handlung steht darauf, daß bei einem Menschen wie Woyzeck, der die Gefährlichkeit der Welt bedrückt erleidet, die gesunde, dralle und sinnliche Marie nicht bleiben kann. Woyzeck ist "wund". Aber es bedarf keines Wortes, daß diese "Wundheit" nur eine an Woyzeck einfach zugeschnittene, plausible Darstellung von Empfänglichkeit und Hellhörigkeit für die Grausamkeit und Verfehltheit der Schöpfung ist.

Woyzeck ist das in die Kleider eines Soldaten des 19. Jahrhunderts in einer Kleinstadt in Deutschland geschlüpfte Kind aus dem Märchen der Großmutter.

In einer besonderen Art fremd ist die Natur im "Woyzeck". Es ist die Fremdheit vor dem Auge, das zu nahe an die Dinge herangebracht wird. Ein unverständliches Geheimnis, sengend und bedrohend, rückt in den Mittelpunkt und verdrängt die zentrale Liebe Woyzecks. Woyzeck ist damit beschäftigt, die Geheimnisse des unseligen Lebens aus den Chiffren der Landschaft herauszulesen.

Enge

Die bei Danton und Leonce im Transzendieren sich ereignende Landschaft ist Woyzeck von Anfang an gegeben, aber der Naturbezug ist verdorben. Die Landschaft repräsentiert nicht mehr die sich erschließende Welt, sondern sie stellt sich Woyzeck bedrohlich nah als ein geheimnisvolles numen entgegen. Der Bezug zur landschaftlichen Natur hat den Charakter der Gefangenschaft. Woyzeck erleidet die Landschaft. Woyzeck ist ein Strafgefangener im Dasein, der nach einer befreienden Glückswendung seines Loses in der Liebe in die Kerkernacht zurückfällt. Die beklemmende Beengung Dantons und Leonces ist auch bei Woyzeck ausgestaltet und intensiviert, nur ist eine Erweiterung des Raumes eingetreten, in dem Woyzeck eingeschlossen ist: seine ganze Welt. Von den Feuergluten des Himmels und fürchterlichen Posaunenstößen wie von der hohlen Erde wächst ihm Bedrohung zu. Der eisgraue Himmel über ihm riegelt sein Gefängnis ab; der Doktor, der Hauptmann, die Familie umstehen ihn wie eine Mauer, wohin er sich wendet, stößt er an - er hat nur an einer Kette Auslauf - den Banden der Pflichterfüllung in der Kaserne, beim Doktor,

für Marie und das Kind.

Abgrund

Wie Danton, spricht auch Woyzeck von einem Abgrund. Dieser ist nicht der kosmische Abyssos im Traumgesicht Dantons, v. p. 42, sondern personal. Marie, die für Woyzeck die Welt bedeutet - nur mit ihr gewinnt er Existenz - wird als Abgrund ausgesprochen: Nach der ersten Auseinandersetzung über die Untreue Maries sagt Woyzeck: "Weib! Nein, es müßte was an dir sein! Jeder Mensch ist ein Abgrund; es schwindelt einem, wenn man hinabsieht." p. 157. Die Vielschichtigkeit in jedem Menschen macht Woyzeck verzweifeln. Verzweifelt leidet Woyzeck an dem, was jetzt Büchner als dialektische Einheit der These "Dantons Tod" und der Antithese "Leonce und Lena" erkannt hat: Der Mensch als dialogischer Partner der Liebe, die erlösenden Charakter hat, kann ein nur zufälliger Partner sein, der liebt, die Liebe versagt oder sich aus ihr wegbegibt.

Verwandlung

Der numinose Einbruch ist bereits am Anfang des Dramas geschehen. Der Wind pfeift peinigend, der Platz, an dem Woyzeck mit Andres Stecken schneidet: "ist verflucht". p. 146

Die Landschaft in Woyzecks Bereich ist in ein Pandaimonion verwandelt. Es ist gerechtfertigt, von der Landschaft auszugehen und sie verwandelnd (nicht mehr wie bei Danton und Leonce "verwandelt") zu nennen.

Ihre atmosphärischen Kräfte empfindet Woyzeck als "schlimm". Aus einem "lichten Streif, da über das Gras hin, wo die Schwämme so nachwachsen", stinkt der Tod. p. 147. Das Bild der hohlen Erde, cf. Dantons Tod, p. 38, kehrt wieder. Die Erde klingt hohl; sie gewinnt für Woyzeck eine Stimme. "WOYZECK. (Stampft auf den Boden): Hohl, hörst du? alles hohl da unten! Die Freimaurer!

ANDRES. Ich fürchte mich.

WOYZECK. 's ist so kurios still. Man möchte den Atem halten. - Andres!

ANDRES. Was?

WOYZECK. Red was! (Starrt in die Gegend.) Andres! wie hell! Über der Stadt ist alles Glut! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht! - Fort! Sieh nicht hinter dich! (Reißt ihn ins Gebüsch.)

ANDRES. (Nach einer Pause.) Woyzeck, hörst du's noch?

WOYZECK. Still, alles still, als wär die Welt tot.

ANDRES. Hörst du? Sie trommeln drin. Wir müssen fort!" p.147

Das Schweigen birzt und eine apokalyptische Erscheinung entrollt sich am Himmel. Aus einem vertraulichen Bericht Woyzecks an den Doktor erfahren wir ein anderes Gesicht: "Herr Doktor, haben sie schon was von der doppelten Natur gesehen? Wenn die Sonn im Mittag steht und es ist, als ging' die Welt im Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredt!" p.153

Im Augenblick des ersten Verdachts der Untreue Maries, den der boshafte Hauptmann anschürt, empfindet Woyzeck die höllenheißen - eiskalten Schrecken einer irdischen Hölle. In diesem Augenblick gibt Woyzeck seine Demission als Mensch, im Sinne Leonces. Die Erregung Woyzecks wird vom Arzt neugierig konstatiert: "Den Puls Woyzeck, den Puls! - Klein, hart, hüpfend, unregelmäßig ... Gesichtsmuskeln starr, gespannt, zuweilen hüpfend. Haltung aufgeregt, gespannt." p.155 und p.156. Woyzeck entfernt sich - "geht mit breiten Schultern ab, erst langsam, dann immer schneller." p.156. - Der Himmel hängt bleiern über ihm: "Wir haben schön Wetter, Herr Hauptmann. Sehen Sie, so ein schöner, fester, grauer Himmel; man könnte Lust bekommen, ein' Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hängen ..." ib.

Quälende Sinnesempfindungen treten in den Vordergrund. "Es stinkt, daß man die Engelchen zum Himmel hinausräuchern könnt!" ib. Hitze quält Woyzeck: "'s is so heiß dahie"; "das Weib ist heiß, heiß" p.158. Das Ohr vernimmt schließlich den Auftrag zum Mord: "Immerzu, immerzu! Hisch! Hasch! so gehen die Geigen und die Pfeifen. - Immerzu! immerzu! - Still, Musik!" p.159. Die Luft ist von zerreißen Melodien erfüllt; aus der Erde tönt der Ruf: "stich, stich die -Zickwolfin tot!", der Wind fällt ein: "Sagt's der Wind auch? - Hör ich's immer, immerzu: stich tot, tot!", es spricht aus der Wand: "Es red immer: stich! stich! und zieht mir zwischen den Augen wie ein Messer -". ib. Schließlich wird es Woyzeck "dunkel". p.160

Hitze und Kälte werden von Woyzeck vor der Untat kraß gegeneinander gestellt: "Friert's dich, Marie? Und doch bist du warm. Was du heiße Lippen hast! Heiß, heißen Hurenatem! Und doch möcht ich den Himmel geben, sie noch einmal zu küssen. - Frierts dich? Wenn man kalt ist, so friert man nicht mehr. Du wirst vom Morgentau nicht frieren." p.165

Das Thema dieser Sinnesempfindungen wird unmittelbar nach dem Mord fortgeführt. Peinigende Farbvorstellungen mischen sich ein. 1)

Das "Es"

Woyzeck ist mehr von seinem Gefühl, seinem Fürchten und seinen schweifenden Sinnen als willentlich bestimmt. Er kommt von der Tat, die ihm zugerannt wird, nicht los. Das "Es" gewinnt in diesem Drama an Gestalt: jenes "Es" ist eine dämonische unerklärliche Macht, die wie das "Muß" Dantons auf eine geisterhafte, unerklärliche Kraft weist, die in das menschliche Leben und das menschliche Handeln eingreift; Woyzeck fühlt es körperlich, er denkt es nicht abstrakt: "Da ging etwas hinter mir, unter mir." p.147. "Es ist hinter mir hergegangen bis vor die Stadt. Etwas, was wir nicht fassen, begreifen, was uns von Sinnen bringt. Was soll das werden?" p.148. Woyzeck meint einmal, es sind die "Freimaurer". p.147.

Das "Es" artikuliert sich: "Wenn die Sonn in Mittag steht und es ist, als ging' die Welt in Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredt!" p.153.

Seine Sprache wird deutlich und formt gegen Ende des Dramas den Auftrag, Marie zu töten. "Was spricht da unten? (Reckt sich gegen den Boden): ... Sagts der Wind auch? ... Es redt immer: stich! stich! und zieht mir zwischen den Augen wie ein Messer - ". p.159

Auf das "Es", das sich in verschiedener Weise offenbart, ist Woyzecks "fixe Idee" gerichtet, von der der Doktor sagt: "Woyzeck, Er hat die schönste Aberratio mentalis partialis, die zweite Spezies, sehr schön ausgeprägt. Woyzeck, Er kriegt Zulage! Zweite Spezies: fixe Idee mit allgemein vernünftigem Zustand." p. 153

Das Doppelte

Den rätselhaften Ursprung hat das "Es" gemeinsam mit dem "Doppelten" in der Natur. Daß die Erscheinungen der Natur vordergründig und hintergründig sind und dadurch doppelbödig, ist für Woyzeck selbstverständlich und natürlich. Er sieht die Mächte hinter den Erscheinungen mit. Deshalb berichtet er dem Doktor vertraulich: "Haben Sie schon etwas von der doppelten Natur gesehen?" p.153

Woyzeck kann über das "Doppelte" sprechen, es ist ihm kommunizierbar. Das Rätsel und die Gefahr der Natur bestehen darin, daß die "doppelt" ist: in dem vordergründigen Sichtbaren ist etwas mitgemeint; es ist die Mündung eines geheimnisvollen Dahinter. Woyzeck ist einem "ewig verweigerten X" "vergeistert" auf der Spur.

Verhetztheit

Woyzeck verfällt in einen Trab, von seinem militärischen Vorgesetzten angetrieben, um den Unterhalt für Marie und sein Kind zu verdienen, von geheimnisvollen Stimmen und Zeichen verfolgt, deren Ergründung er nachjagt; endlich, weil er sein Dasein nicht mehr ruhig ertragen kann, springt er verstört in seinem Kerker hin und her, in der Hoffnung, die Meute abzuschütteln und die Gesichter zu bannen. Woyzeck ist hektisch verhetzt.

Die Lähmung des Willens, die Danton und Leonce überkommen hatte, besteht bei Woyzeck nicht. Das Schlagwort vom "passiven Helden" ist nur bedingt brauchbar.

Ein auf der Bühne vordringendes Merkmal Woyzecks ist seine Aktivität. Das Übermächtige dahinter, in dessen Haft er sich befindet, und dem er "hörig" ist, rechtfertigt allerdings, ihn einen passiven Helden zu nennen, in dem Sinne, daß er nicht selbständig handelt, sondern unfrei, unter dem Eingriff bezwingender Mächte.

Innerhalb dieser Bindung ist er aber rastlos. Auf der Bühne muß Woyzeck stets "auf dem Sprung" erscheinen, seine Ruhemomente sind niedergedrückte Bewegung, nicht Beruhigung. Die Verhetztheit Woyzecks kommt - nach der Anspannung durch die Pflichten aus seinen Bindungen - aus seinem Nachspüren und auch Fliehen vor den unbekannten Kräften.

Schon das erste Wort im Drama: "Langsam, Woyzeck, langsam; eins nach dem andern! Er macht mir ganz schwindlig !" gibt das Tempo an. Woyzeck bleibt rastlos, seine Unruhe hält an, nur im Umkreis des Mordes ist sie retardierte; gleich nach dem Mord treibt es ihn wieder in einen Tanz, zur Rückkehr an die Mordstelle, immer wieder zum Versuch, das Messer tiefer und tiefer im Teich zu verbergen; Woyzeck ist bis in seinen Tod hinein verhetzt.

Eine indirekte Charakteristik des Hauptmanns deutet auf das gleiche in Form einer Ermahnung: "Du bist ein guter Mensch, ein guter Mensch. Aber du denkst zuviel, das zehrt; du siehst immer so verhetzt aus. - Der Diskurs hat mich ganz angegriffen. Geh jetzt, und renn nicht so; langsam, hübsch langsam die Straße hinunter!" p. 146.

Im Gegensatz zur "Wirkscheu" und der tödlichen Lähmung in der Erfahrung der Sinnlosigkeit und der Langeweile beschwert Woyzeck das Gegenteil, eine maßlose Unrast: seine Weise der *acedia*.

Verben der Fortbewegung häufen sich: Reißen, p. 47, fort müssen, p. 151, immer schneller gehen, p. 156, sich gegen etwas recken, p. 159, weglaufen, p. 156,

tanzen, p.165, und hinauslaufen, p.166.

Woyzeck läuft, wie der Hauptmann ironisch feststellt: "Wie ein offnes Rasiermesser durch die Welt", p.155.

Das Unselige und Verjagte in Woyzeck legt der Hauptmann aus, als er dem die Straße hinabeilenden Woyzeck nachruft: "Mir wird ganz schwindelig von den Menschen. Wie schnell! Der lange Schlingel (der Doktor, F.) greift aus, als läuft der Schatten von einem Spinnbein, und der Kurze (Woyzeck, das zuckelt. Der Lange ist der Blitz und der Kleine der Donner. Haha ... Grotesk! grotesk!" p.156.

Die Landschaft

Wieder entspricht nicht nur die Landschaft Woyzecks Anlage, sondern ist sogar der Mund, aus dem das numen spricht, die Öffnung, durch die sich das "Apokalyptische" in den Raum Woyzecks ergießt. Die Landschaft ist apokalyptisch, sie ist das Gesicht des Schicksals, die Offenbarung Gottes; die Feststellung Renkers: "Das beim Drama geforderte Widerspiel zweier Helden tritt hier zurück, die Herausbildung des Helden ist einseitig" 1) vernachlässigt den protagonistischen Charakter dieser Landschaft.

Die Landschaft wird - Woyzeck, seine Umwelt und seine Gegenspieler übergreifend, - zu einem Helden im Drama, der im Ringen mit Woyzeck siegt. Wohin Woyzeck sich wendet, trifft er auf diesen Widerstand, er ist gefangen. 2)

Woyzeck verdingt sich der Landschaft; er ist für sie ein Ding: Spielzeug. Woyzeck weiß sich nur von Erscheinungen umstellt und von Stimmen getrieben - denen er auf die Spur kommen will. Dieses "auf die Spur kommen"-Wollen ist ein Auf-der-Spur-Folgen - ein willenloses Übergebensein. Die "unbekannten Gewalten", die uns Menschen wie Puppen die Hände führen - von denen Danton gesprochen hatte- werden in der Landschaft Woyzecks sichtbar.

Die Landschaft grenzt Woyzecks Lebensraum ein und nimmt ihn gefangen. Woyzeck ist umstellt, umwogt von Stimmen aus einem apokalyptischen Himmel, umraunt von dem Geflüster einer redenden hohlen Erde, bedrängt von rätselhaften Zeichen.

Die Landschaft Woyzecks ist in ein Pandaimonion verwandelt. Dabei verwischen sich die Konturen nirgends, alles ist glasklar und randscharf gesehen.

Woyzecks Landschaft erinnert in ihrem flackernden harten Strich, ihrem Durchwaltetsein von zudrängenden Mächten und ihrer dämonischen Einfärbung und Verwandlung an Landschaften van Goghs, (v. Kornfelder mit schwarzen Vögeln, 1890).

In der Landschaft treten sich das numen und Woyzeck entgegen. In ihr erleidet Woyzeck seine gefährliche Nähe. Die Landschaft tritt in ein tätliches Verhältnis mit Woyzeck. Sie stimuliert seine Verhetzttheit, sie drängt zum Mord; sie begleitet ihn und sie nimmt ihn endlich heim zu seinem Ursprung.

Marie

In Marie gestaltet Büchner vornehmlich die sexuelle Gravitation, die mit der zwingenden "Folge eines Naturgesetzes" dem stärkeren Anreiz folgt. An Woyzecks Armut an Kraft, nicht seiner sozialen Not scheitert seine Liebe. Marie spiegelt die Schönheit und Gleichgültigkeit der Natur, wie sie in der Regel von Saint Just auseinandergelegt wurde. Dem, nach einem Wort Landaus, "schönen Raubtier" Marie und dem Tambourmajor gegenüber ist Woyzeck nur ein "Haustier". Während die Auffassung, es handele sich im "Woyzeck" um ein soziales Tendenzstück, zurückzuweisen ist, muß doch festgehalten werden, daß Maries moralische Indifferenz - "ach was Welt! Geht doch alles zum Teufel, Mann und Weib", p.152, "meinetwegen, es ist alles eins", p. 154, - auf dem Boden der Armut gewachsen sind: "Unser-eins hat nur ein Eckchen in der Welt und ein Stückchen Spiegel." p. 151

Die Armut Woyzecks und Maries trägt symbolische Akzente in die Tragödie; aber Woyzeck geht an der Natur zugrunde, die vom Sozialen unabhängig ist; wie die landschaftliche Natur ihn foltert, zerbricht ihn die schuldlose Natur Maries. Marie ist Natur - mit ihrer dämonischen Triebhaftigkeit, ihrer Sinnesfreude, Mütterlichkeit und Kraft - und steht deshalb im Drama außerhalb einer Schuld. Die Zweipoligkeit: daß Marie und Woyzeck beide "schuldlos schuldig" sind, erhebt das Drama zu einer reinen Tragödie. Wie sich Marie vergebens gegen den sexuellen Reiz des Tambourmajors wehrt, wehrt sich Woyzeck vergebens gegen den Mord, der ihm aus Himmel und Erde eingeblasen wird. Woyzeck wehrt sich nicht nur vergebens, weil er liebt; der Gedanke der Determination zur Puppe sub ratione naturae tritt wieder vor. Die natürliche Triebhaftigkeit Maries, an der Woyzeck scheitert, läßt sich auch in ihrer Sinnlichkeit und ihrer tapferen Mütterlichkeit erkennen. Sie spricht und singt zu ihrem Kind: "Komm, mei Bub! Was die Leut wolle. Bist doch nur ein arm Hurenkind und machst deiner Mutter

Freud mit deim unehrliche Gesicht! Sa! sa!

(Singt:)

Mädel was fangst Du jetzt an?
Hast ein klein Kind und kein Mann!
Hei, was frag ich danach?
Sing ich die ganze Nacht
Heio, Popeio, mei Bub juchei!
Gibt mir kein Mensch nix dazu." p.148

Sie setzt sich der Welt zum Trotz ohne Gram und Reue durch. Marie ist von der bürgerlichen Moral nicht angekränkt, und freut sich heizlich, daß sie ein Kind geboren hat.

Diese Mütterlichkeit wird begleitet von der energischen Selbstbehauptung, die wir an Marie feststellen: "Rühr mich an, Franz! Ich hätt lieber ein Messer in den Leib als deine Hand auf meiner. Mein Vater hat mich nit anzugreifen gewagt, wie ich zehn Jahr alt war, wenn ich ihn ansah." p.157 In der Tat ist Maries Blick durchdringend, aber zugleich empfänglich; das Organ ihrer Reception der Außenwelt ist das Auge. Maries Ausruf in der Jahrmarktsbude: "das muß ich sehen!" steht kennzeichnend für ihre sinnliche Augenfreude. Ihre Antwort auf den Verdacht der Untreue ist: "Man kann viel sehen, wenn man zwei Augen hat und nicht blind ist und die Sonn scheint." p.157.

Marie apperzipiert die Landschaft mit dem Auge. Deshalb wird ihr das Abnehmen des Lichts unheimlich: Nach einem Besuch Woyzecks bemerkt sie: "Es wird so dunkel; man meint, man wäre blind; sonst scheint als die Latern herein. Ich halt's nit aus; es schauert mich!" p.149. Mit einer weiblichen Musterung des Tambourmajors verbindet sie kräftige Vergleiche aus der Natur: "Geh einmal vor dich hin! · Über die Brust wie ein Rind und ein Bart wie ein Löw." p.153. (Margret kennzeichnet sie: "Frau Jungfer! Ich bin eine honette Person, aber Sie, es weiß jeder, Sie guckt sieben paar lederne Hosen durch!" p.148)

Maries Landschaft, die ihr über das Auge zukommt, erleidet besorgniserregende Veränderungen zusammen mit der Beklemmung in ihrem Herzen.

Als sie am Mordabend mit Woyzeck aufbricht, bemerkt sie: "'s is finster." Im Augenblick des Mordes geht der Mond hoch auf.

Das Gefüge von Maries Natur ist komplex. Es umgreift nicht nur kräftige Sinnlichkeit, Mütterlichkeit und Triebhaftigkeit, Stärke und weibliche Furcht, sondern auch Mitgefühl mit Woyzeck, den sie verläßt, und Zer-

knirschung über ihre Natur, namentlich, wenn sie von Woyzeck Liebesbeweise empfängt. Das Unmutige in ihrem Wesen, das durchschlägt, als sie ihre Liebe dem Tambourmajor zuwendet, fußt auf dem Erleiden ihrer Triebhaftigkeit, derzufolge sie Woyzeck aufgeben muß, obwohl ihr Treubruch sie quält: "Ich bin doch ein schlecht Mensch, ich könnt mich erstechen. Herrgott, gib mir nur soviel, daß ich beten kann." p.162. Von der "Sünde" aber, ihrer Neigung zum Tambourmajor, kann sie nicht abstehe: "Herrgott! Herrgott! Ich kann nicht! ... Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht. Gehe hin, und sündige hinfort nicht mehr!" ib. Obwohl sie sich diese Worte in furchtbarer Niedergeschlagenheit abringt, erleidet sie ihre eigene Natur ohne Gedanken, den Tambourmajor aufzugeben. So sehr steigert sich ihre Zerknirschung, daß sie wähnt, sie sei tot: "(schlägt sich auf die Brust) Alles tot!" p.163. Bei der Äußerung ihres Schuldbewußtseins verändert sich die Temperatur: "Der Franz ist nit gekommen, gestern nit, heut nit. Es wird heiß hier! (Sie macht das Fenster auf.)" p.162

Sie leidet, bis ihre gesunde Natur das Abstoßen Woyzecks überwunden hat. Doch Erinnerung und Bewußtsein ihrer Tat brechen bisweilen erdrückend auf sie ein. In der Szene, in der die Großmutter das Märchen erzählt, versagt sich ihr die Stimme. cf. p.164

Büchner hat Marie viele sympathische Züge verliehen. Marie ist nicht schuldig. Das Tragische übersteigt die Problematik des Sittlichen: schuldig ist das numen, das mit blinder Zufälligkeit eine Liebe sich vollziehen oder zerbrechen läßt. In die Gestalt der Marie ist eine Fülle von Kraft gegossen. Maries Landschaft, mit dem Auge geschaut, ist auch konturenscharf und - soweit sie metaphorisch aufscheint - sinnlich kräftig; ihre weibliche Natur findet auch in den Naturbeobachtungen ihren Ausdruck, wie schon oben gezeigt wurde.

Doktor

Der Doktor im Woyzeck ist eine Figur ohne Leidensfähigkeit. Er ist wie der Hauptmann als Farce-Figur konzipiert, ein Zeugnis von Büchners Haß gegen Empfindungsarmut und menschliche Kälte. Der Doktor sieht nur Objekte: er hat keine Landschaft. Seine herzlose Wissenschaft kommt buchstäblich ans Licht: "Ich steckt' gerad die Nas zum Fenster hinaus und ließ die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten." p.152

Hauptmann

Der Oberflächlichkeit des Hauptmanns, seiner hohlen Tugend und seiner

rührseligen, schadenfrohen Vertraulichkeit entspricht eine Lebensweise, die sich in das Welterlebnis Woyzecks völlig einfügt. Der Hauptmann hat Angst vor der Zeit "was soll ich denn mit den zehn Minuten anfangen, die er heute zu früh fertig wird?" p. 45. In einem nicht sinnvoll ausgefüllten Dasein gelangweilt, versucht er "schwindlig" und weinerlich die Geschehnisse des Augenblicks zu verlangsamen.

In einer Miniature hat Büchner die schwärmerische, schwermütige, "tugendhafte" und plumpe Gemütsdicke eines Bourgeois entworfen und mit dieser Karikatur den Schmerz Dantons und Leonces kontrastiert und abgegrenzt. Die Schwermut des Hauptmanns nährt sich nicht aus metaphysischen Wurzeln, sondern ist Ausdruck der Leere, der Langeweile einer oberflächlichen Moral und der Hohlheit einer uner kämpften Existenz. Es ist sicher nicht ohne Bedeutung, daß der "schwermütige" weinerliche Hauptmann den Arzt auf freier Bühne über seinen Gemütszustand konsultiert. In drei Sätzen malt er die Umrisse seines Charakters. "Herr Doktor, ich bin so schwermütig, ich habe so etwas Schwärmerisches; ich muß immer weinen, wenn ich meinen Rock an der Wand hängen sehe - ". p. 154

In der Antwort des Doktors ist eine scharfe Analyse dieser Lebensform gegeben: "Hm! Aufgedunsen, fett; dicker Hals. Apoplektische Konstitution. Ja, Herr Hauptmann, Sie können eine Apoplexia cerebri kriegen; Sie können sie aber vielleicht auch nur auf der einen Seite bekommen und dann auf der einen gelähmt sein, oder aber Sie können im besten Fall geistig gelähmt werden und nur fort vegetieren: das sind so ohngcfähr Ihre Aussichten auf die nächsten vier Wochen! Übrigens kann ich Sie versichern, daß Sie einen von den interessantesten Fällen abgeben und wenn Gott will, daß Ihre Zunge zum Teil gelähmt wird, so machen wir die unsterblichsten Experimente." p. 154

Fortvegetieren! das ist dem Hauptmann, ohne Existenzschwere, hohl und ängstlich, - wie es seine Landschaft belegt - schon geschehen.

DIE LANDSCHAFT IN DEN DRAMEN

Traditionelle Theaterfunktionen der Landschaft

Parallelismus

Besonders Parallelismen zwischen Personen und der sie umgebenden Landschaft zeigen eine intensivierende Wirkung.

In und um Robespierre "schnarcht" eine Nacht ... über der Erde und wälzt sich im wüsten Traum. Gedanken, Wünsche, kaum geahnt, wirr und gestaltlos, die scheu sich vor des Tages Licht verkrochen, empfangen jetzt Form und Gestalt und stehen sich in das stille Haus des Traums ... Und ist nicht unser Wachen ein hellerer Traum, sind wir nicht Nachtwandler?" p. 29

Der todbereite Danton tritt ans nachtumschäumte Fenster und sieht, wie ein "Stern fällt", und wünscht den Tod: "Doch hätt' ich anders sterben mögen, so ganz mühelos, so wie ein Stern fällt, ... Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt; es muß ein großer Jammer in dem Aug' sein, von dem sie abträufelten." p. 70

Als Danton und seine Freunde zur Guillotine geholt werden, sagt Héroult bedeutsam: "Die Wolken hängen am stillen Abendhimmel wie ein ausglühender Olymp mit verblassenden, versinkenden Göttergestalten." p. 75: Eine tröstende Parallele zu ihrem Tod.

Julie stirbt angesichts der untergehenden Sonne und der erdunkelnden Erde: "Die Sonne ist hinunter; der Erde Züge waren so scharf in ihrem Licht, doch jetzt ist ihr Gesicht so still und ernst wie das einer Sterbenden." p. 76. Das Kommen der Nacht über die Erde und das Nahen des Todes erfährt Julie als Eines: "Stets bleicher und bleicher wird sie (die Erde, F.), wie eine Leiche treibt sie abwärts in den Fluten des Äthers. Will denn kein Arm sie bei den goldenen Locken fassen und aus dem Strom ziehen und sie begraben? Ich gehe leise. Ich küsse sie nicht, daß kein Hauch, kein Seufzer sie aus ihrem Schlummer wecke. - Schlafe, schlafe! (Sie stirbt.)" Es ist nicht zu sagen, wohin sie ihren letzten Anruf richtet; an die Erde oder an ihren entschlummernden Leib.

Im Gleichlauf zu der unendlichen Langeweile Leonces ziehen über ihn "die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten " p. 111

Mit dem leichtfüßigen Gang Lenas durch die Landschaft läuft "ein roter Blumenschein ... über die Wiesen" mit. p. 127

Parallel mit der sich lösenden Erstarrung in Leonce, der beginnt, "mit der Melancholie niederzukommen", ist die Luft "nicht mehr so hell und kalt, der Himmel senkt sich glühend dicht um mich, und schwere Tropfen fallen." p.130

Gleichzeitig mit dem Akt des Transzendierens zu Lena kommt Leonce die Landschaft vor Augen: "Wie frischatmend, schönheitglänzend ringt die Schöpfung sich aus dem Chaos mir entgegen!" p.132

Parallel mit dem Huschen des verhetzten Woyzeck spürt der Hauptmann den Wind kribbeln: " 's ist so was Geschwindes draußen; so ein Wind macht mir den Effekt wie eine Maus. " p.145

Die Stimmen, die in Woyzecks Innern sprechen, hört er aus der Erde und dem Wind: "Was spricht da unten? (Reckt sich gegen den Boden; Ha! Was was sagst ihr? Lauter! Lauter! Stich, stich die Zickwolfin tot? Stich, stich die Zickwolfin tot! - Soll ich? muss ich? - Hör ichs da draußen auch? Sagt's der Wind auch?

- Hör' ichs immer, immer zu: stich tot, tot!" p.159

Der blutrote Mond bescheint die Bluttat Woyzecks an Marie. v. p. 165.

Die vordeutende Aktivität der Landschaft

Eine Reihe von Vorfällen zeigen Büchners Personen rezeptiv, "im Modus des Vorbetroffenseins" durch eine vordeutende Aktivität der Landschaft.

Marion erzählt: "Da kam der Frühling; es ging überall etwas um mich vor, woran ich keinen Teil hatte. Ich geriet in eine eigne Atmosphäre; sie erstickte mich fast." p. 22

Danton vermeint kommendes Unheil in der Luft zu spüren: "Ich wittre was in der Atmosphäre; es ist, als brüte die Sonne Unzucht aus." p. 37

In eine kosmische Vision ist das Gesicht Camilles "zwischen Traum und Wachen" gefaßt; Büchner setzt die Aufgewühltheit und Furcht Camilles in Handlung um:

"CAMILLE. O! (Er hat sich aufgerichtet und tastet nach der Decke).

DANTON. Was hast du, Camille?

CAMILLE. O, o!

DANTON. (schüttelt ihn). Willst du die Decke herunterkratzen?

CAMILLE. Ach du, du - o halt mich! sprich, du!

DANTON. Du bebst an allen Gliedern, der Schweiß steht dir auf der Stirne.

CAMILLE. Das bist du, das ich - so! das ist meine Hand! Ja, jetzt besinn ich

mich. O Danton, das war entsetzlich!

DANTON. Was denn?

CAMILLE. Ich lag so zwischen Traum und Wachen. Da schwand die Decke und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm erfaßt' ihn. Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt... ich trommelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke. Das war entsetzlich, Danton! " p. 70.
Camille sieht in das Gesicht des Todes, der ihn erwartet.

In seinen folgenden Werken wird Büchner im Einfügen der vordeutenden Landschaftsaktivität kunstreicher. Wenn auch Leonce, den das Wogen des Ärthers von Italien her nach Süden zieht, nicht dorthin gelangt, läßt doch die pathetische Sprache des Aufbrechenden ein wesentliches Geschehnis ahnen. Ein "alter Zaubrer" führt ihn statt nach Italien zu Lena.

Mit Vordeutungen mancher Art ist jene Szene gefüllt, in der Leonce und Lena aufeinander zubewegt werden (2, 1):

In dem Leonce-Part gibt Valerio den Ton an: "Ei du lieber Pack, welch ein köstlicher Duft, welche Weindüfte und Bratengerüche! Ei, ihr lieben Hosen, wie wurzelt ihr im Boden und grünt und blüht! und die langen, schweren Trauben hängen mir in den Mund, und der Most gärt unter der Kelter." p. 127
Valerio locken Freuden, die ihm angemessen sind.

Im Vorgefühl des Geschicks wandelt sich für Lena auch die Landschaft: "O, sie ist schön und so weit, so unendlich weit! Ich möchte immer so fort gehen, Tag und Nacht. Es rührt sich nichts. Ein roter Blumenschein spielt über die Wiesen, und die fernen Berge liegen auf der Erde wie ruhende Wolken." ib.

In der anderen der beiden Szenen hält das Hochgefühl an:

Der Prinz wird offener und läßt Valerio in sein Inneres schauen: "Siehst du die alten Bäume, die Hecken, die Blumen? Das alles hat seine Geschichten, seine lieblichen, heimlichen Geschichten. Siehst du die greisen, freundlichen Gesichter unter den Reben an der Haustür? Wie sie sitzen und sich bei den Händen halten und Angst haben, daß sie so alt sind und die Welt noch so jung ist..." p. 128. Valerio "wird poetisch". "Sieh', wie die Elfen über dem Kelch der Weinblumen schweben, goldbeschuh, die Cymbeln schlagend." ib.

In einer nächsten Stufe, unmittelbar bevor Lena erscheint, ahnt Leonce etwas Unheimliches, Dämonisches, das sich rührt, vielleicht sich entfernt.

Daß es Leonces Geschick ist, das sich erfüllt, wird auch dadurch deutlich, daß Valerio von all dem himmlischen Treiben unberührt bleibt.

Valerio benutzt die Landschaft um das, was seiner Meinung nach mit dem Prinzen geschehen wird, auszudrücken: "Ich sehe ihn schon auf einer breiten Allee dahin, an einem eiskalten Wintertag, den Hut unter dem Arm, wie er sich in die langen Schatten unter die kahlen Bäume stellt und mit dem Schnupftuch fächelt." p. 130

Im Woyzeck füllt der Wind, der Woyzeck die Mordtat zuraunen wird, bereits die erste Szene und läßt, indem er bedrückt, Schlimmes befürchten.

Himmel und Erde umstellen Woyzeck, daß er nicht mehr entweichen kann. Sie haben sich um ihn zusammengeschlossen, drängen auf ihn ein und mehrten seine Angst vor dem Kommenden, das er zu ergründen sucht.

Ein tragisches Netz ist über Woyzeck ausgeworfen, und an seinen Fäden tastet er sich immer tiefer in das Gewebe hinein; so ist ein Zusammengriff des Schicksals, sichtbar bis zum Ende, in landschaftlichen Motiven vorausgesagt.

Über Marie steht bereits bei ihrem ersten Auftritt ein Zeichen: "Es wird so dunkel; man meint, man wär blind. Sonst scheint als die Latern herein. Ich halt's nit aus; es schauert mich." p. 149.

Die stärkste vordeutende Aktivität stellt die Erscheinung des rot aufgehenden Mondes dar, der vor dem Mord einherzieht wie ein Pferd vor dem Sarg.

Theatereffekte der Landschaft

"Natureffekte" wie Donner und Blitz verwendet Büchner nicht.

Sturm und Unwetter bringt er in Dantons Tod und Leonce und Lena nur metaphorisch und sublimiert. Metaphorisch: geschickt eingeflochten in den zweiten Szenen des ersten und zweiten Aktes 1), sublimiert: als erschütternde Lichter und Schälle, die aus dem Innern eines Menschen in die Natur hineingeworfen werden.

Das Erlebnis Dantons in der fünften Szene des zweiten Aktes könnte mit einem verklingenden Gewitter zusammenfallen: "Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie ausglühn und der Schall nie modern?" p. 41

Feuer und Wasser in einer gewitterhaften Atmosphäre verbunden erlebt Leonce im Kairos seiner Begegnung mit Lena: "Die Luft ist nicht mehr so hell und kalt, der Himmel senkt sich glühend dicht um mich, und schwere Tropfen fallen." p. 130

Ein anderes Bild des bewegten Himmels ist als lautloser Sturm fast von der Bühne weggenommen:

"Welch unheimlicher Abend! Da unten ist alles still und da oben wechseln und ziehen die Wolken, und der Sonnenschein geht und kommt wieder. Sieh, was seltsame Gestalten sich dort jagen! Sieh die langen weißen Schatten mit den entsetzlich magern Beinen und Fledermausschwingen! Und alles so rasch, so wirr, und da unten rührt sich kein Blatt, kein Halm. Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschmiegt, wie ein Kind, und über ihre Wiege schreiten die Gespenster." p. 129

Durchpfeifend eindringlich (aber subtil eingeführt) zieht der Wind durch das Drama Woyzeck und macht "den Effekt wie eine Maus." p. 145

Woyzeck erschrickt vor dem verglühenden Abendrot wie vor dem apokalyptischen Heeraufzug des Weltuntergangs: " 's ist so kurios still. Man möcht' den Atem halten. - Andres! ... wie hell! Über der Stadt ist alles Glut! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht!" p. 147

Ein weiterer Theatereffekt ist nur episch gegeben; Woyzeck sagt: "Wenn die Sonn in Mittag steht und es ist, als ging' die Welt in Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredt!", p. 153

Das Wort Donner findet sich metaphorisch: "Ich glaub, wenn wir in Himmel trämen, so müßten wir donnern helfen." p. 146

Der Hauptmann vergleicht Woyzeck und den Doktor: "Der Lange ist der Blitz und der Kleine der Donner". p. 156

Als Requisit zur Belauschung, Verbergung, Verwechslung und Narrung wird die Landschaft nicht verwendet. Wenn St. Just im Dunkeln eintritt und Robespierre ruft: "He, wer da im Finstern?", soll die Nacht nicht St. Just verbergen, sondern deutlich umgeben. p. 29

Die Geographie der Landschaft

Namen

Die Landschaft bleibt in der Namengebung anonym. Im ganzen Werk findet sich kein Personen- oder Ortsname - auch nicht bei den unhistorischen Gestalten - der von der Landschaft eingegeben wäre 1).

Wasser

Neben dem Äther hat bei Büchner das Wasser die Kraft, daß der todbereite Mensch sich am vollkommensten in ihm verlieren und auflösen kann. Das Wasser soll Leonce im Augenblick der Erfüllung in die Natur hineinnehmen: "Er will sich in den Fluß stürzen." p. 132

Im Wasser löscht Woyzeck sein Leben aus 1).

Es hat die Qualität des mit dem Urgrund in Verbindung stehenden Unendlichen.

Das Bild des Ziehbrunnens steht im Kreis des unergründlich Endlosen. Der Tambourmajor sagt von Maries Augen: "Als ob man in ein' Ziehbrunnen ... hinunterguckt." p. 150

Leonce: "Heiraten! Das heißt einen Ziehbrunnen leertrinken." p. 122

Wald

Woyzeck hat Marie im Wald am Teich ermordet. Die Kinder berichten über den Weg zur toten Marie: "Links über die Loh in das Wäldchen, am roten Kreuz." p. 207

Metaphorisch wird einmal in "Leonce und Lena" "Tannenwald" erwähnt. cf. p. 134

Tiere

Im Zuge der Untersuchung will ich auch die Tiere aufführen, die Büchner nennt. Sie unterscheiden sich nach konkretem und metaphorischem Vorkommen; bei den Gruppen ist gemeinsam, daß sie etwas "bedeuten".

1) Konkrete, das heißt vom Publikum oder den Spielern gesehene Tiere:

In Dantons Tod sind es "eine Dogge und ein Bologner Schoßhündlein", p. 23, "die kleine Mücke da, der Vogel." p. 77

2) Metaphorisch erwähnt werden: "Würm, p. 15, "Würmer", p. 68, ("Wurmfraß", p. 71), "Motten", p. 69. -

Danton wird eine "Dogge mit Taubenflügeln", p. 51, und "Vogelscheuche der Revolution" genannt, p. 53, das Volk mit einem "Minotaurus" verglichen, "der wöchentlich seine Leichen haben muß", p. 21; es stinkt "nach Hering", p. 26.

"Mücken" und "Eber" werden erwähnt, pp. 23 und 24, der "Sinn eines Tigers", p. 67.

Danton packt die Erdkugel "wie ein wildes Roß", p. 42.

"Ich will dich locken, lieber Vogel" ruft Lucile ihrem Camille zu. p. 72
Hérault zieht den Vergleich: "wir wie Ferkel, die man für fürstliche Tafeln mit Ruten totpeitscht" p. 75, und Camille: "ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht?" ib.

Die Tiere sind in den Leidensbereich hineingezogen; sie werden meist im Umkreis von Schmerz, Tod und Grauen gebraucht, sie sind unerlöst.

Leonce und Lena

a) Konkrete Tiere:

"Die Bienen sitzen so träg an den Blumen", stellt Leonce fest. p. 112.

"Grillen" singen den Tag ein, p. 131; Lena spricht "vor sich hin: Die Grasmücke hat im Traum gezwitschert", ib.

Der Erste Bediente meldet: "Ein Hund, der seinen Herrn sucht, ist durch das Reich gelaufen." p. 136.

Konkret gesehen ist, vielleicht, von Valerio: "Hei, da sitzt e Fleig an der Wand, Fleig an der Wand, Fleig an der Wand, " was er am Ende der ersten Szene metaphorisch wiederholt. p. 113 f.

b) Bildlich gebrauchte Tiere:

"Aber bester, schnaufen Sie nicht so stark, oder die Bienen und Schmetterlinge müssen verhungern ...", mahnt Leonce, p. 112; und Valerio gibt zum Besten: "Das Gras steht so schön, daß man ein Ochse sein möchte, um es fressen zu können." p. 113

Das Bild der schön sterbenden Fische aus Dantons Tod, p. 75, variiert Leonce in der Rosettaszene unter dem Aspekt von Farben und Bewegungen. p. 117. "Die Nachtigall der Poesie" ist in der gleichen Szene zitiert. p. 123

"Sonnenstrahlen wiegen sich an den Grashalmen wie müde Libellen", beob-

achtet Lena, p.128. Leonce macht aufmerksam auf "die langen weißen Schatten mit den entsetzlich mageren Beinen und Fledermausschwingen." p.129

Valerio meint, die Natur wäre "doch schöner, wenn es keine Schnaken gäbe und ... die Totenuhren nicht so in den Wänden tickten ... draußen quaken die Frösche, drin pfeifen die Hausgrillen und draußen die Feldgrillen." p.131

Beachtlich ist der Nadelstich Leonces auf seinen überwundenen Ästhetizismus. Leonce fragt Lena: "Hast du Verlangen nach einer Drehorgel, auf der die milchweißen ästhetischen Spitzmäuse herumhuschen?" p.141

Der Zeremonienmeister ruft ironisch: "Alle Vatermörder legen sich um wie melancholische Schweinsohren", p.135, die Ehrenjungfern "sehen in ihrem weißen Kleidchen aus wie erschöpfte Seidenhasen", ib., "der Hofpoet grunzt herum wie ein bekümmertes Meerschweinchen." ib.

Meist sind es kleine und zarte Tiere, die Büchner in diesem Spiel heranzieht.

Woyzeck

a) Konkrete Tiere:

Um das Determinierte und Tierische im Menschen zu demonstrieren, läßt Büchner seinen Marktschreier mit einem als Soldaten verkleideten Affen (" 's ist noch nit viel, unterste Stuf von menschliche Geschlecht", p.149) und einem "astronomischen" Pferd ("das ist eine Person, ein Mensch", p.150) und "kleine Kanaillenvögele" auftreten. p.149

Eine Katze kommt vor, p.160, an der sich die Brutalität des Doktors, die rührende Tierliebe Woyzecks und der Unverstand der Natur in einem kundtun. Der Doktor entdeckt dabei in der Katze "die neue Spezies Hasenlaus, eine schöne Spezies." ib.

Die Tragödie endet im "Summen der Käfer wie gesprungene Glocken". p.16

b) Bildlich genannte Tiere:

Igel, p.147, Zickwolfin, p.159, sind die Tiere, die Woyzeck erwähnt. Andres singt:

"Saßen dort zwei Hasen
fraßen ab das grüne Gras ..." p.147

Der Tambourmajor nennt Marie "Wild Tier", p.154. Für Marie steht er "auf seinen Füßen wie ein Löw", p.147; "ihn ansehend" sagt sie "mit Ausdruck": "Über die Brust wie ein Rind und ein Bart wie ein Löw." p.153

Der Hauptmann spintisiert über den eiligen Doktor: "Der lange Schlingel greif

aus, als läuft der Schatten von einem Spinnbein." p. 156 Der Doktor kommentiert: "Wer wird sich über einen Menschen ärgern, einen Menschen! Wenn es noch ein Proteus wäre, der einem kriecht!" p. 152

Makellos ist der Stimmungsgehalt der erwähnten Tiere in die Aussage des Märchens der Großmutter hineingesunken: "Und wies zu den Sternen kam, waren's kleine goldene Mücken, die waren angesteckt, wie der Neuntöter sie auf die Schlehen steckt." p. 164. -

Die Tiere sind von Büchner bedeutungs- und beziehungsreich in das Geschehen eingeschmolzen, ein Zeichen mehr der sicheren Hand des Dichters im Dramatischen. - Auch die Tiere sind in den Kreis des Leides hineingezogen.

Das Himmelsbild

Erde und Himmel sind Urerlebnisse und Urformen der Landschaft bei Büchner. Das Himmelsbild findet sich, ohne Pathos der Unermeßlichkeit, reich ausgeführt in allen Werken des Dichters.

Dantons Tod

Über Danton ist der Himmel am luftigsten, am unfäßbarsten und am umgreifendsten gespannt.

Gerade wegen seiner Entfernthet kann es geschehen, daß er sich tief senkt und den zugedeckten Menschen in eine rasende Angst versetzt. Das widerfährt Camille: "Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt, ich stieß daran, ich betastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke." p. 70

Sonne, Mond und Sterne stehen in einem Verhältnis zu den Menschen.

Der Bezug zu den Sternen kann variieren: mit einem Blick in das sternenerfüllte Weltall sagt Danton: "Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt; es muß ein großer Jammer in dem Aug sein, von dem sie abtröpfelten." p. 70, und an gleicher Stelle: "Doch hätt' ich anders sterben mögen, so ganz mühelos, wie ein Stern fällt."

Lucile singt - der Frau sind die Sterne freundlich - :

"Es stehn zwei Sternlein an dem Himmel,
Scheinen heller als der Mond", p. 72.

Der Äther ist der umfassendste Stoff, den Büchner kennt. Mehr noch als das Wasser, hebt er das Ich ganz in sich auf. Danton möchte "ein Teil des Äthers

sein", um sich an "jeder Welle" von Marions "schönem Leib zu brechen". p. 23. In Äther ist die Erde gebettet: "Wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers", p. 76

Aber auch er ist verdorben durch den Abfall des Seins in das Dasein: "Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die an Tisch der seligen Götter steht, und die seligen Götter lachen ewig, und die Fische sterben ewig, und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?" p. 75, 1)

Namentlich dem Himmelsbild ist der in Danton vorherrschende Charakter des Wogens und des Unverfestigten zu entnehmen:

Wolken, die trotz ihrer Flüchtigkeit bereits ein plastisches Moment in das Himmelsbild hineintragen, finden sich nur am Ende des Dramas: "Die Wolken hängen am stillen Abendhimmel wie ein ausglühender Olymp ... " p. 75; und: "der Wind geht, die Wolken ziehen." p. 78

Beim letzten Beleg ist der Charakter des Vorübergehens dominant.

Schatten werden einmal von Robespierre metaphorisch erwähnt, der in sich den Gedanken bewegt, Danton zu beseitigen: "Sie werden sagen, seine gigantische Gestalt hatte zu viel Schatten auf mich geworfen, ich hätte ihn deswegen aus der Sonne gehen heißen." p. 29

Leonce und Lena

Die Formung des Himmels über Leonce und Lena ist durch die Rücksicht auf die Personen bestimmt. Er ist zunächst lähmend und bedrückend, dann heiter-hoch und golden über das Spiel gespannt. Er ist bezeichnet durch die Lichtfülle, die ihm entströmt, die nur dann und da durch Charakter und Stimmung näher zeichnende Wolken getrübt wird. Das Spiel ist lichtdurchflutet, wobei jedoch am Anfang das Strahlen der Sonne lähmend wirkt.

Leonces Schatten im Herzen werden zu Wolken am Himmel: "Welch unheimlicher Abend! Da unten ist alles still und da oben wechseln und ziehn die Wolken." p. 129. Diese Wolken werden seltsam phantastisch figürlich gesehen: "Sieh, was seltsame Gestalten sich dort jagen! Sieh die langen weißen Schatten mit den entsetzlich mageren Beinen und Fledermausschwüngen."

Zur Stimmung trägt der Vergleich Lenas bei: "Die fernen Berge liegen auf der Erde wie ruhende Wolken." p. 127

Die Sterne begleiten die Innenbewegungen Leonces bis zu der Liebesbegegnung.

In der Höhepunktszene, (II, 4), begreift Lena noch kurz vor dem Zusammen-

treffen mit Leonce die Sterne als Begleiterinnen des Todes; "Wie der tote Engel auf seinem dunklen Kissen ruht und die Sterne gleich Kerzen um ihn brennen!" p.132

Im Augenblick der Wandlung erwähnt Leonce die Sterne als Innerstes der neugestalteten Erde: "wie schäumt das Licht in ihr und flutet über ihren Rand und hellauf perlen daraus die Sterne;" ib.

Deutlicher heben sich in diesem Spiel die Schatten aus dem Licht; "die langen weißen Schatten;" "hätte ich nun nicht besser getan ... und hätte mich ... betrunken und im Schatten geschlafen." p.127, "und dann legen wir uns in den Schatten.." p.142

Gestirne, Himmel, Licht und Wolken dringen, im Umkreis der Liebe, ineinander mit bereits verfestigten und sicheren Konturen.

Der Himmel antwortet einer gestalteten Erde.

Woyzeck

Der Himmel ist im Woyzeck Ort des numen; dieses numen ist rätselhaft und vernichtend. Der Himmel ist eine Gefahr, unter der sich Woyzeck duckt. Er ist feurig, v. p. 147 und p.153, es spricht von ihm her fürchterlich, v. p. 153, und es ist ein "Getöse herunter wie von Posaunen." p.147

Woyzeck umkreist das Rätsel dieses Himmels: "Ein schöner, fester, grauer Himmel; man könnte Lust bekommen, ein' Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hängen " p.156. Das Grausame dieses Himmels faßt Woyzeck in einem Bild: "Ich glaub, wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen." p.146. Von den anderen Aussagen her mitinterpretiert, ist es nicht nur die Armut, sondern die Bedrückung, die Hoffnungslosigkeit dieses schrecklichen Himmels, die in diesem Bild zusammenrinnen.

Schatten huschen hin und her, Rätselwesen geistern herum, Schwaden kriechen über das Land und Nebel hüllen es ein: "Es geht hinter mir, unter mir", p.147, "Und sieh, da ging ein Rauch vom Land, wie der Rauch vom Ofen." p.148

Über den Himmel ziehende Wolken finden sich nicht; sie könnten eine Linderung des schmerzenden Sonnenlichtes bringen - wohl aber Wind mit dem Effekt "wie eine Maus". p.145

Keine freundlichen Sterne; kein lieber Mond. Sonne, Mond und Sterne sind

tot: ihre Verwesung ist Sinnbild für das Scheitern der rettenden Liebe Woyzecks wie für die Unliebe im All. Der Mond ist ein "Stück faul Holz", die Sonne "ein verwelkt Sonnenblum". Die Sterne sind "kleine goldene Mücken, die waren angesteckt wie der Neuntöter sie auf die Schlehen steck".

Die Konturen im Woyzeck sind deutlich und peinigend scharf. Die Dinge sind farblich bestimmt.

Mond

Das Wesen des Mondes ist symbolkräftig, wobei seine Nachbarschaft zum Tode auffällt; er leuchtet auf der Stirn des ersäufte Geliebten Marions; cf. p. 22 f. Lena sagt: "Der Mond ist wie ein schlafendes Kind, die goldenen Locken sind ihm im Schlaf über das liebe Gesicht heruntergefallen. - O, sein Schlaf ist Tod. Wie der tote Engel auf seinem Kissen ruht und die Sterne gleich Kerzen um ihn brennen! Armes Kind! Es ist traurig, so tot und so allein." p.132; der Bezug zum Mond schwingt mit in den Worten Leonces zu Lena: "Schöne Leiche, du ruhst so lieblich auf dem schwarzen Bahrtuch der Nacht, daß die Natur das Leben haßt und sich in den Tod verliebt" ib.; der Mond geht zum Tode Marions auf, im Märchen ist er ein "Stück faul Holz." p.164

Dennoch hat er weithin eine freundliche Geschwisterlichkeit mit den Menschen bewahrt und ist besonders den Frauen nahe. Der Mond hilft Lucile "schon lange warten", p.12, Lena nennt ihn "Kind". p.132. Im Märchen richtet das Kind seine Schritte zuerst vertrauensvoll zum Mond, nicht zur Sonne, und der Mond ist das Einzige, zu dem das Kind ein Verhältnis zu haben scheint; er "guckt es so freundlich an". p.164. Eine dämonische Gefühltheit herrscht jedoch vor. Camille berichtet in seiner Untergangsphantasie: "Da schwand die Decke und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm ergreift ihn, das war entsetzlich." p.70. Die plastische Schwere des Mondes bedrückt ihn **alldruckhaft**.

Sonne

Die Beobachtung, daß beinahe jede Büchnersche Figur eine eigene Sonne hat, zeigt zum Voraus an, daß jede Person eine eigene, mit hoher Meisterschaft nuancierte Landschaft hat, soweit - auch das ist Charakterisierungsmittel - der Dichter die Person mit Landschaft ausstattet.

Der Souffleur Simon gebraucht die Sonne als ein Requisit seiner hohlen Pathetik. Er ruft seiner Frau zu: "So reiß ich von den Schultern dein Gewand, Nackt in die Sonne schleudr' ich dann dein Aas." p.13. - Das ent-

spricht seiner bramarbasierenden geblähten Art. Sein Weib ist rechtschaffen derb und praktisch klug. Sie wärmt sich im Gestirn: "Sehr ihr: ich saß da so auf einem Stein in der Sonne und wärmt mich, sehr ihr - denn wir haben kein Holz, sehr ihr -" ib.

Danton bemerkt: "Ich wittre was in der Atmosphäre; es ist als brüte die Sonne Unzucht aus." p. 37

Zusammengeronnen in dieses Bild ist der ganze Schmerz und Überdruß Dantons. Hier klingt Dantons tiefste Trauer an: daß auch der Bezug zur Natur verdorben wird.

Julies Sonne ist untrennbar mit der Erde in einem Abendbild verbunden. Mitgefühl und etwas Mütterliches bestimmen das Kolorit. cf. p. 76

Für Héralut und die tobestimmten Freunde insgesamt steht die Sonne, sich abendlich entfernend, am weichgefärbten Himmel. p. 75

In der Kerkerszene vergleicht der Wärter plump und ironisch Dillon - er erwartet ein Trinkgeld von ihm - mit der Sonne, die seine Nase oder Mond-sichel wieder feurig mache. cf. p. 57. - Es fällt auf, daß über Personen von weichem Schmelz, wie Marion und Lucile, keine Sonne, sondern der Mond zu Häuten steht.

Wie mit allem, verfährt Leonce auch mit der Sonne spielerisch. Er wendet sich an Valerio: "Du verflüchtigst dich ganz an der Sonne. Siehst du die schöne Wolke da oben? Sie ist wenigstens ein Viertel von dir ... " p. 126

Leonce figuriert mit einer "ästhetischen" Sonne über einem ästhetischen Spiel, indem er Rosetta auffordert: "Stell dich in die Sonne, damit die köstlichen Tropfen kristallisieren (der Tränen, F.), es muß prächtige Diamanten geben. Du kannst dir ein Halsband daraus machen lassen." p. 118

Im Augenblick der Verwandlung Leonces durch die Liebe wandelt sich auch die Sonne zu einem ersten, lebensspendenden und sinnerfülltem Gestirn: "Da unten ist alles still, und da oben wechseln und ziehen die Wolken, und der Sonnenschein geht und kommt wieder." p. 129; und im Schlußbild, wenn die freundliche Hilfe der Sonne beansprucht wird, um das Ländchen "im Sommer bis Ischia und Capri" hinauf zu "destillieren".

Valerios Sonne ist nützlich. Sie hilft ihm bei einer komischen Parade: "Wie mir die Sonne eine goldne Krone in die Haare scheint, wie meine Uniform blitzt!" p. 113. Die Sonne ist in die köstlichen Phantasien von Herrschaft, Reichtum und Liebeslust eingefügt.

Valerio steht in einem materiellen Verhältnis zu ihr: "Ich schleppe diesen

Pack mit wunden Füßen durch Frost und Sonnenbrand ... " p.126

Diese vorleuchtende Seite Valerios wird in einer weiteren Sonnenvorstellung deutlich, die an den verschiedenen Eindruck Leonces anknüpft: "Ich weiß nicht, was Ihr wollt, mir ist ganz behaglich zumut. Die Sonne sieht aus wie ein Wirtshausschild, und die feurigen Wolken darüber wie die Aufschrift: Wirtshaus zur goldenen Sonne." p.129

Lenas Sonne ist fast stumm geschwisterlich gefühlt: "Die Blumen schließen wie sie wollen, ihre Kelche der Morgensonne und dem Abendwind. Ist denn die Tochter des Königs weniger als eine Blume?" p.125, und: "Ja, die Pflanzen legen ihre Fiederblättchen zum Schlafen zusammen, und die Sonnenstrahlen wiegen sich an den Grashalmen wie müde Libellen." p.128

Ihr Fühlen mit der Sonne spricht aus dem kosmischen Vergleich: "Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden!" p.125

Auch die sentimentale, gutartige Gouvernante hat ihre entsprechende Sonne: "Es muß ein bezauberter Tag sein, die Sonne geht nicht unter, und es ist so unendlich lang seit unserer Flucht." p.127

Weder die Sonne Dantons, noch Leonces, noch Woyzecks hat eine lebensspendende Kraft. Sie brütet für Danton "Unzucht aus" und lähmt Leonce in seiner Langeweile und ist für Woyzeck Mund der Apokalypse, das Urbild der Bedrängung, gefüllt mit den Schrecken des Weltunterganges. Er wünscht ihr Ende: "Warum bläst Gott nicht die Sonne aus ... ?"

Für den Doktor wird die Sonne ein Hilfsmittel für seinen wissenschaftlichen Ehrgeiz, nichts weiter: "Ich steckt grad die Nase zum Fenster hinaus und ließ die Sonnenstrahlen hineinfallen, um das Niesen zu beobachten." p.152

Die Mädchen bei Marie vor der Haustür erscheinen im Licht der Sonne ihres munteren Liedes:

"Wie scheint die Sonn am Lichtmeßtag
Und steht das Korn im Blühn.
Sie gingen wohl die Wiese hin,
Sie gingen zu zwein und zwein.
Die Pfeifer gingen voran,
Die Geiger hintendrein,
Sie hatten rote Socken an ..." p.163 f

Ein Beispiel hoher poetischer Kraft ist folgende Beobachtung: Woyzecks Mutter "fühlt nur noch, wenn ihr die Sonne auf die Hand scheint", p. 163.

Der kindliche Narr Karl "brüst" sich in der Sonne." p.162

Im Märchen wird die Sonne im Bild gedeutet: das Kind geht zur Sonne "und wie es zur Sonne kam, war's ein verwelkt Sonnenblum." p.164

Jahreszeiten

Die historische Zeit des Todes Dantons war der Frühling im Mai. Auch den Ablauf des Geschehens in Dantons Tod haben wir im Frühjahr zu denken. In den Häusern ist es wohl noch kalt, aber die Sonne wärmt schon zu Beginn der Handlung 1).

Blumen duften, Gewitterregen rauschen nieder, man geht noch in der Sonne spazieren; Pfützen stehen in den Straßen: das alles deutet auf Frühling.

Büchner unterdrückt jedoch die Annehmlichkeiten dieser Jahreszeit fast völlig.

Die freundlichen Blumen und Knospen des Frühlings werden ironisiert dargestellt: "ERSTER HERR. Ach Madame, der Ton einer Glocke, das Abendlicht an den Bäumen, das Blinken eines Sterns ...MADAME. Der Duft einer Blume! Diese natürlichen Freuden, dieser reine Genuß der Natur!" p.37

In der gleichen Szene wird die Wärme der Tagessonne von Danton pervertiert: "Ich wittre was in der Atmosphäre; es ist, als brüte die Sonne Unzucht aus." ib.

In Leonce und Lena ist die Jahreszeit detailliert und ausgeschrieben. Das ganze Spiel ist hochsommerlich durchatmet. Wieder ist das Negative der Hitze herausgehoben. Unter den Strahlen der Sonne wandelt sich der Garten Leonces zu der gelähmten Landschaft der acedia. Später im Spiel helfen Rosmarin und Grasmücke und Nachtviole, quakende Frösche und pfeifende Grillen und eine "Nacht, balsamisch wie die erste, die auf das Paradies herabsank." p.131, das deutsche Pendant zu bilden zu dem erahnten italienischen Sommer, in dem "der große Pan schläft", p.124, und dem kein Winter folgt.

Im Woyzeck herrscht ein numen durch Feuer und Wind, durch "Schwämme am Boden", "Nebelgrau" und "Summen der Käfer wie gesprungene Glocken" - in einer nicht empirischen, sondern unter dem Aspekt des Bedrohlichen gerafften Jahreszeit. Sie ist eher schwül als warm.

Dennoch möchte Büchner nicht auf die Wirkungen der Kälte verzichten. Vor dem Mord spielt Woyzeck Kälte und Wärme gegeneinander aus. 2)

Es ist ausdrücklich nicht Sommer. Woyzeck wirft das Mordmesser in den Teich und flüstert: "So, jetzt aber im Sommer, wenn sie tauchen nach Muscheln?" p. 167. Nicht schlüssig sind datenmäßige Angaben wie die Woyzecks, als er sein Alter bestimmt: "Friedrich Johann Franz Woyzeck, ... geboren Maria Verkündigung, den 20. Juli. Ich bin heut alt 30 Jahr, 7 Monat und 12 Tag" p. 163. Das ergäbe als Jahreszeit der Handlung den Anfang des März. Aber Maria Verkündigung wird seit Einrichtung des Festes am 25. März, nicht am 20. Juli gefeiert. Eine weitere direkte Angabe hat keinen Belang; in der Szene "Straße" singen die Mädchen:

"Wie scheint die Sonn' am Lichtmeßtag
Wie steht das Korn im Blühn ..." p. 163

Der Lichtmeßtag ist der 2. Februar. Es handelt sich offenkundig nicht um ein Volkslied, sondern um Verse Büchners. Durch die Anweisungen "Woyzeck und Andres schneiden Stecken im Gebüsch" und die Beobachtungen "siehst du den lichten Streif über das Gras hin, wo die Schwämme so nachwachsen?" p. 146 f., weist Büchner auf eine frühherbstliche Zeit, die heiße Mittagsstunden (6), warme Tage (10, 11, 20), vielleicht schon den ersten Frost bringt. (Die Ziffern bezeichnen die Szenen.)

Hierein fügen sich auch Nebel am Teich und die flammenden Sonnenuntergänge.

Büchners Geschmack kultiviert sich im Laufe seiner dramatischen Dichtung so sehr, daß er mehr und mehr Einheit zwischen der in der Handlung verankerten Jahreszeit herstellt und der metaphorischen und epischen der Dialoge.

Farbe

Über "Farbe und Licht im Kunstgefühl Büchners" hat Rudolf Majut in einer Dissertation gearbeitet. 1) Dabei sind auch die Farben der Landschaft berücksichtigt und untersucht. Majut kommt zu dem Ergebnis, daß die Farben in Büchners Landschaftsbild "kaum als selbständig ästhetische Faktoren wirken, sondern daß sie der Ausdruck irgendwelcher Lichterscheinungen oder wenigstens mit solchen eng verwandt" seien. 2)

Majut konstatiert "Sympathie für volle und tiefe, Antipathie gegen eintönige und schwächliche Farben". 3) Außerdem faßt er das Verhältnis von Farbe und Licht zusammen; "die Farbe dient nicht dem Lichte, sondern sie krönt es". 4) Majut kommt zu dem Resultat, "daß Büchner zwar nicht der Weite, aber der Tiefe nach ein fein entwickeltes Farbengefühl besaß" 5). Daß Büchner eine symbolische Auslegung der Farbe gekannt hat, geht aus ei-

-sonst belanglosen - Stelle hervor, wo Oberlin dem Dichter Lenz Farbtäfelchen zeigt: er "setzte ihm auseinander, in welcher Beziehung jede Farbe mit dem Menschen stände; er brachte zwölf Apostel heraus, deren jeder durch eine Farbe repräsentiert würde." 6)

Die Farben sind bei Büchner nie geredet, sondern erlebt. Sie sind bedeutungsvoll und symbolkräftig.

Büchner, sensitiv als Mensch wie als Dichter, kennt für seine Personen und für seine Sprache den Stimmungswert der Farbgebung. Generell läßt sich sagen, daß Büchner ein "buntheiteres" Farbenmischen vermeidet und gern mit seinen Farben schwere, ernste und, in zunehmendem Maße, volle Akzente setzt.

Da Majut gründliche Arbeit über die Art der Büchnerschen Farben geleistet hat, kann ich mich darauf beschränken, die Farbvorstellungen Büchners unter dem Gesichtspunkt der *acedia* auszuwerten. Die Farbstreuung weitet sich von Danton bis zu Leonce und Lena und verringert sich wieder im Woyzeck.

Den Untersuchungen Majuts entnehme ich, daß im Danton, der das umfangreichste Büchnersche Werk ist, die wenigsten Farbbezeichnungen vorkommen. Dies entspricht dem unbestimmten "farblosen" Appercipieren der Landschaft, die im Danton schmerzlich als fern erlitten ist.

Die Farben sind meist düster in ihrem Stimmungscharakter und erscheinen nicht vollkräftig, sondern wie durch einen dünnen Schleier geschwächt oder auch gebrochen.

Die erträumte Ruhe Dantons, cf. p. 40 f., ist mit völliger Farblosigkeit verbunden. Die Vision von dem Ritt auf der Erdkugel hat keine Farbe. Die Farben in Dantons Tod sind mehr konstruiert symbolisch, als gesehen.

In Leonce und Lena deuten die geschauteren Farben auf eine fortgeschrittene Verdinglichung des dichterischen Blickes, auf eine zugenommene Realitätsgebundenheit und eine größere Nähe zur Umwelt. Farbvorstellungen häufen sich in Art und Menge. Unter den vorkommenden Farben werden solche genannt - gewissermaßen höfische Farben -, die Büchner nicht ausstehen kann 7). Mit dem Durchbruch von der *acedia* zur Liebe wird die Landschaft lebendiger eingefärbt und harmonisch koloriert.

Reizvoll ist es, eine Feinheit der Charakterzeichnung und Farbgebung im Schlußbild zu betrachten. Der farblich bestimmten Traumlandschaft des liebenden Leonce steht die schattige, farblose Landschaftswerkstatt des lustigen Nutzens bei Valerio gegenüber.

Der gewaltigen Struktur des Dämonischen im Woyzeck entsprechen einfache, kräftige, grelle Farben, in denen sich Schrecken und Tod darstellen. Als sichtbare Farben kommen nur Rot und Grau vor. Rot dominiert: es erscheint im Feuer des Himmels 8). Marie und Woyzeck tauschen die Beobachtungen aus: "Was der Mond rot aufgeht. " "Wie ein blutig Eisen. " p.165. In der folgenden Szene werden "Rot und "Blut" aufeinanderzu bewegt 9). Am Teich spricht Woyzeck vor dem Körper Maries: "Was hast du eine rote Schnur um den Hals?" p.166

Grau ist der Himmer über Woyzeck, "ein schöner, fester, grauer Himmel", p.156. Über dem Teich liegt "allenthalben Nebelgrau". p.167. Marie sagt: "Es wird so dunkel", p.149, und in der Mordszene: "s ist finster," p.164. Woyzeck findet unter seinen Habseligkeiten "ein Heiligen, zwei Herze und schön Gold. " p.163

Im Bereich Maries herrschen blinkende, glitzernde, unkomplizierte Lichterscheinungen vor.

Durch metaphorischen Gebrauch werden Farbkleckse in das Gemälde geworfen mit beeindruckender Gewalt.

Es finden sich grün:

"Es saßen dort zwei Hasen,
Die fraßen ab das grüne, grüne Gras. " p.147;

und weiß: "die weiße Handschuh", p.153;

dunkelblau: "der Kerl soll dunkelblau pfeifen", p.161;

und besonders dunkel und schwarz; Woyzeck: "Herr Doktor, es wird mir dunkel!" p.160. Im Innern der hellerleuchteten Bude auf dem Jahrmarkt sagt Marie: "Was Licht. " Woyzeck antwortet: "Ja, Marie: schwarze Katzen mit feurigen Augen. Hei, was ein Abend!" p.150.

Der toten Marie flüstert Woyzeck zu: "Du warst ganz schwarz davon (von den Sünden, F.), schwarz! Hab ich dich gebleicht?" p.166

Die Mädchen singen von Pfeifern: "Sie hatten rote Socken an", p.164

Als Woyzeck seine Sachen mustert, liest er einen Heiligenbildvers: "Herr, wie dein Leib war rot und wund, So laß mein Herz sein aller Stund. " p.163

Die Farblosigkeit im Märchen der Großmutter wird unterbrochen von den toten goldnen Mücken; der Aufglanz dieser Farbe schmerzt die Augen. Mit Licht- und Farbverbindungen gewinnt Büchner dämonische Plastik und Tiefendimension. 10)

Die Apperception der Landschaft

Ein Leichen- und Grabesdunst durchzieht illustrativ Dantons Tod, - wie überhaupt Büchners Kunst der Dramatisierung durch Sinnesempfindungen der Betrachtung wert ist.

Bei Büchner sind wichtig der Tastsinn, der optische, der akustische, der Geruchssinn und der Körper- und Temperatursinn mit der Sensibilität gegenüber der Witterung. 1)

Die dramatische Kraft der Sinne ist in den einzelnen Werken verschieden. Ich versuche die Dominanz und die Art der Sinnesempfindungen zu analysieren. Es wäre dabei banausisch, die Empfindungen zu zählen; es kommt auf ihre Intensität wie auf ihre Abwesenheit an.

Wie Büchner die Eindrücke handhabt, ist aufschlußreich für Auge, Ohr und Hand Büchners, im ganzen für seine Sensibilität; darüberhin nicht nur für Büchner, sondern für die poetische Kraft sinnlicher Empfindungen überhaupt.

Geruch

Motivisch kehren Bilder von Grabesdunst und Leichenfäule wieder, neben anderen intensiven Geruchsdarstellungen. Auf diese Art vertieft Büchner die Vorstellung, die Welt sei das Grab, worin das von sich abgefallene Nichts fault und unterstreicht damit die Verwandlung ins Tote im Danton überhaupt.

Robespierre liest in Camilles Schmähschrift "wer mag sich auch zu Leichen setzen und den Gestank riechen". p. 31

Lacroix hält Danton vor: "Du hast gut geschrien, Danton; hättest du dich etwas früher so um dein Leben gequält, es wäre jetzt anders. Nicht wahr, wenn der Tod einem so unverschämt nahekommt und so aus dem Hals stinkt und immer zudringlicher wird?" p. 63.

Innerhalb weniger Sätze wird in dieser Szene der Vergleich des Lebens mit Gestank und Fäulnis fünfmal variiert:

"CAMILLE. Und dann daliegen, allein, kalt, steif, in dem feuchten Dunst der Fäulnis, vielleicht, daß einem der Tod das Leben langsam aus den Fibern martert, mit dem Bewußtsein vielleicht, sich wegzufaulen." p. 63

"PHILIPPEAU. Seid ruhig, meine Freunde! Wir sind wie die Herbstzeitlose, welche erst nach dem Winter Samen trägt. Von Blumen, die versetzt werden, unterscheiden wir uns nur dadurch, daß wir über dem Versuch ein wenig stinken." ib.

"DANTON. Von einem Misthaufen auf den andern! Nicht wahr, die göttliche Klassentheorie?" ib. und: "Das Nichts hat sich ermordet, die Schöpfung ist seine Wunde, wir sind seine Blutropfen, die Welt ist das Grab, wo es fault." Und derselbe: "Da ist keine Hoffnung im Tod; er ist nur eine einfachere, das Leben eine verwickeltere, organisierte Fäulnis. . . Aber ich bin gerade einmal an diese Art des Faulens gewöhnt." p. 64

Am Tod haftet Gestank ("Wenn einmal die Geschichte ihre Gräfte öffnet, kann der Despotismus noch immer an dem Duft unserer Leichen ersticken." p. 73 f), und auch das Innere des Lebens ist Gestank. Danton bekennt: "Es ist mir, als röch ich schon," p. 69, und Héroult bemerkt: "Wir standen bei Lebzeiten schon hinlänglich." p. 74

Dantons Sprache häuft die widerliche Geruchsempfindung "stinken": "Mein lieber Leib, ich will mir die Nase zuhalten und mir einbilden, du seist ein Frauenzimmer, was vom Tanzen schwitzt und stinkt, und dir Artigkeiten sagen" und er redet weiter zu sich selbst "morgen bist du eine durchgerutschte Hose; du wirst in die Garderobe geworfen, und die Motten werden dich fressen, du magst stinken, wie du willst." p. 69

Lacroix schlägt einen ähnlichen Ton an: "das Volk . . . besäuft sich nicht, weil es kein Geld hat, und es geht nicht ins Bordell, weil es nach Käse und Hering aus dem Hals stinkt und die Mädchen davor einen Ekel haben." p. 26

Der Eintritt Dantons wird in der Promenadeszene durch eine Geruchsempfindung akzentuiert: "Ich wittere was in der Atmosphäre. Es ist, als brüte die Sonne Unzucht aus." Geruchsempfindungen bezeichnen Unzucht und Lumperei. Der Verräter Laflotte redet sich selbst zu einem Verrat zu: "Nun frei-lich, es riecht ein wenig nach Schufterei. Was tut's? Ich hätte Lust, auch das zu versuchen; ich war bisher zu einseitig . . . es ist nicht so unangenehm, seinen eigenen Gestank zu riechen." p. 58

Ein einziges Mal vermittelt die Geruchsempfindung anscheinend eine Freude: "MADAME. Der Duft einer Blume! Diese natürlichen Freuden, dieser reine Genuß der Natur!" p. 37

Allerdings ist dieser Ausruf Ironie.

Die Geruchsempfindungen sind zu künstlerischer Wirkung im Danton herausgehoben und intensiviert. Büchner bereitet über Leben und Tod einen Hauch der Verwesung.

In "Leonce und Lena" wird der Geruch zum Duft, während die Art der Sinneempfindung zurücktritt. Es wird nur Angenehmes und mit unendlichem Zart-

gerochen. Als Beispiel sollen die Geruchseindrücke Lenas dienen:
 "Morgen ist aller Duft und Glanz von mir gestreift." p.125, und:
 "Wie die Grillen den Tag einsingen und die Nachtviolen ihn mit ihrem
 Duft einschläfern!" p.131

Auch das ersehnte Ländchen am Schluß ist in ein Duftgewebe eingehüllt.

Der Geruch im Danton ist auch in den Woyzeck herübergeweht. Wir finden keine angenehme Geruchswahrnehmung.

Es begegnet wieder metaphorische und konkrete Verwendung durch Woyzeck:
 "Eine Sünde, so dick und so breit - es stinkt, daß man die Engelchen zum
 Himmel hinausräuchern könnt !" p.156. Und: "Tanzt alle, immerzu!
 schwitzt und stinkt!" p.165

Der Handwerksbursche gebraucht in seiner katzenjämmerlichen Betrunk-
 heit Ausdrücke wie diese: "Meine Seele, meine Seele stinkt nach Brannde-
 wein!" p.158, und - indem er Vorstellungen aus dem Danton aufnimmt:
 "Selbst das Geld geht in Verwesung über!" ib.

Die Vorstellung der Verwesung ist auch im Märchen wieder ausgeprägt;
 wie das Kind "endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz." p.164.

Akustik

Eine Untersuchung der akustischen Sinnesempfindungen verspricht bei Danton Ertrag mit Rücksicht auf die Bedeutung von Unruhe und Ruhe in der *acedia* und der Empfindlichkeit Dantons für Geräusche und seinem Wunsch nach Stille 1).

Die Handlung in Dantons Tod ist akustisch bewegt und verfügt über Geräusche vom grellen Schrei bis zur leblosen Stille um Danton und freundliche Ruhe um die Frauen. Außerdem belebt Büchner die Dramatik durch akustische Kontraste. Danton schreit "in der Angst", p. 42; seine Stimme übertönt die Klingel des Revolutionstribunals:

"HERMAN" (schellt). Hören Sie die Klingel nicht?

DANTON. Die Stimme eines Menschen, welcher seine Ehre und sein Leben verteidigt, muß deine Schelle überschreien. " p. 56

Danton ist sich der Kraft seiner Stimme bewußt. In der Szene "Freies Feld" setzt er sich nieder. "Ich mag in dieser Stille mit dem Geplauder meiner Tritte und dem Keuchen meines Atems nicht Lärmen machen. " p. 40.

Im Gespräch mit Julie, p. 9, fällt sein Vergleich der Lippen und Stimme Julies mit "Totenglocken" und "Grabgeläute" auf. Massenzustände herrschen in den Volksszenen 2).

Büchner verwendet auch den akustischen Kontrast zwischen realer und vermeintlicher Wirklichkeit; Danton vermeint Stimmen zu hören, die nur in seinem Inneren rufen.

Robespierre beobachtet am Fenster einen Kontrast zu seiner äußerlichen Ruhe. "Die Nacht schnarcht über der Erde und wälzt sich im wüsten Traum. " p. 29.

Ein geplantes Gewirr akustischer Eindrücke stellt sich in der Promenadeszene vor: ein Bettler singt, Soldat und Mädchen schäkern. Danton spricht erregt auf Camille ein, eine Spaziergängergruppe konversiert wohlgezogen. Dahinein verschachtelt ist die Stimmelage des Zischelns und heimlichen Lachens. Die zwei spazierenden Herren entwickeln weiterhin miteinander ein schalisch-ernsthaftes Gespräch.

Die Frauen Julie, Lucile und auch Marion hat Büchner mit Stille umgeben. Altvertraute Geräusche benutzt Büchner, um Lucile darauf hinzuweisen, daß auch nach Camilles Tod sich im Ganzen nichts verändert habe: "Es regt sich alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen", p. 78. Alle Geräusche, die in "Dantons Tod" gehört werden, sind ungut: "da klatschen die Galerien, aber

sie hören nicht, daß jedes dieser Worte das Röcheln eines Opfers ist." p. 54

Die steilste Steigerung dieser Bösartigkeit reißt die akustischen Phänomene in den Kreis des Metaphysischen: "Wir sind die armen Musikanten und unsere Körper die Instrumente. Sind denn die häßlichen Töne, die aus ihnen herausgepfuscht werden, nur da, um höher und höher dringend und endlich leise verhallend wie ein wollüstiger Hauch in himmlischen Ohren zu sterben?" und im gleichen Gespräch: "Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochs-armen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen?" p. 75

In Leonce und Lena hat es mit der Akustik eine besondere Bewandnis. Das deutet bereits das Motto über dem zweiten Akt an:

"Wie ist mir eine Stimme doch erklingen
Im tiefsten Innern,
Und hat mit einem Male mir verschlungen
All mein Erinnern.

Adalbert von Chamisso." p. 125

Eine Stimme - die Stimme der geliebten Lena - kann Leonces acedia über-tönen und Hoffnung einflößen, die Welt neu schaffen und alles Erinnern "um-stoßen": "O diese Stimme: Ist denn der Weg so lang?" Es reden viele Stim-men über die Erde, und man meint, sie sprächen von andern Dingen, aber ich habe sie verstanden. Sie ruht auf mir wie der Geist, da er über den Wassern schwebte, eh das Licht ward. Welch Gären in der Tiefe, welch Werden in mir, wie sich die Stimme durch den Raum gießt!" p. 130

(Zu dem Interpretationsversuch: daß im liebenden Wort die Welt neu ge-staltet wird, cf. die Einzelinterpretationen der Landschaften von Leonce und Lena.)

Im Augenblick, da Leonce für eine Stimme, nämlich Lenas, ein offenes und vernehmendes Ohr hatte, versteht er alle "Stimmen der Erde", deren Sinn sich dem liebenden Ohr allein erschließt und von denen er sonst meint, "sie sprächen von anderen Dingen". p. 130. Die ersten Szenen sind in eine müde Stille getaucht. Erst mit dem Aufsprung Leonces und dem Entschluß zu wan-dern, fällt das Wort "Gitarren". Es hat den Anschein, als werde in einem Satz die bisherige akustische Stimmung repetiert und, mit einer Zwischen-stufe, bis zu einem Klangrausch gesteigert: "Der große Pan schläft, und die ehernen Gestalten träumen im Schatten über den tiefrauschenden Wellen von dem alten Zaubrer Virgil, von Tarantella und Tamburin und tiefen, tol-len Nächten voll Masken, Fackeln und Gitarren." p. 124

Lena umgeben keine anderen Geräusche als "die Harmonien des Abends", oder das Traumzwitschern der Grasmücke. p.131. Leonce hört nach der Begegnung mit Lena nur noch ihre Stimme.

Im Woyzeck wird der akustische Sinn bedeutsam. Durch ihn offenbart sich dem Woyzeck die Natur besonders. Im folgenden sind die akustischen Wahrnehmungen Woyzecks wiedergegeben, die völlig eindringlich für sich zu sprechen vermögen. (Die Ziffern bezeichnen die Szenen in ihrer Abfolge.)

1:

Woyzeck nimmt das Wetter wahr und urteilt: "Schlimm, Herr Hauptmann, schlimm: Wind!"

2:

Schon durch die Szenenbemerkung "leise" schärft Büchner das Ohr des Publikums. Woyzeck intensiviert das Akustische. "Still. hörst du's, Andres? Hörst du's? Es geht was!"

Es geht hinter mir, unter mir. (Stampft auf den Boden:) Hohl, hörst du? alles hohl da unten!

's ist so kurios still. Man möchte den Atem halten. - Andres!

Red was! ... Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Geräusch herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht!

Andres (nach einer Pause). Woyzeck, hörst du's noch?

Woyzeck. Still, alles still, als wär' die Welt tot.

Andres. Hörst du? Sie trommeln drin. Wir müssen fort!"

Aktion und Reaktion fußen fast durchweg auf dem Akustischen.

6:

Woyzeck berichtet dem Doktor: Wenn die Sonne in Mittag steht und es ist, als ging' die Welt in Feuer auf, hat schon eine fürchterliche Stimme zu mir geredet!"

10:

"Musik vor der Stadt" bewirkt zusammen mit intensiver Temperaturempfindung Woyzecks Aufbruch aus der Wachtstube.

11:

Zwei Worte, die Woyzeck von der vorbeitanzenden Marie aufschnappt, werden als akustisches Intensivum in den nächsten Szenen siebenmal wiederholt und durchgespielt: "Immer zu! immer zu!"

12, 13:

In diesen Szenen spricht die Natur durch den Wind, aus der Erde und aus "de-

Wand" zu Woyzeck: "Sagt's der Wind auch" - "Und dann spricht's aus der Wand."

23:

Das Grauen des Mörders Woyzeck malt Büchner durch vermutete Geräusche: "Was hör' ich? ... Marie?" Aber es ist das Wasser, es ruft und lockt ihn zu sich hinein.

Über dem Ertrunkenen tönt das 'Summen der Käfer wie gesprungene Glocken.' Alle Geräusche bedeuten Woyzeck Bedrängnis und Gefahr; nicht so den anderen Personen.

Marie hört mit naiver Freude die Blechmusik der Soldaten: "(das Kind wippend im Arm) He Bub! Sa ra ra ra! Hörst? Da kommen sie!" p. 147

Trübstimmend verwendet ist das Geräusch des Leierkastens in der Szene "Buden, Lichter, Volk", (4), das den singenden alten Mann begleitet:

"Auf der Welt ist kein Bestand
Wir müssen alle sterben,
Das ist uns wohlbekannt."

Die Empfänglichkeit und Vorliebe Büchners für das Lied schlägt immer wieder als musikalische Belebung durch. Schon in "Dantons Tod" und "Leonce und Lena" waren Liedchen - von Frauen gesungen - eingefügt: e. g. Rosettas Gesang, und die Intonation Lenas:

"Auf dem Kirchhof will ich liegen,
Wie ein Kindlein in der Wiegen." p. 124

Im Woyzeck summt Marie und singt, ein trotziges frisches Lied.

"Mädel, was fangst du jetzt an,
hast ein klein Kind und kein Mann ..." p. 148

Oder sie singt ihr Kind in Schlummer:

"Mädel, machs Ladel zu,
s' kommt e Zigeunerbu ..." p. 151

Doch nach ihrer Verfehlung an Woyzeck bittet man sie vergeblich "Marie, sing du uns". Sie weigert sich: "Ich kann nit." p. 164

Mädchen singen, auch Andres und sogar, nach dem Mord, Woyzeck. Sein Lied ist beziehungsvoll:

"Ach, Tochter, liebe Tochter,
Was hast du gedenkt,

Daß du dich an die Landkutscher
Und die Fuhrleut hast gehenkt. "

Kärthe singt derb und anzüglich, Lieber, die nur in der geräuschigen Atmosphäre der Wirtsstube aufklingen können. p.165

Mit grellen Schreien, Stimmengewirren, brechenden, peinigenden, folternen Tönen, Dissonanzen und Kontrasten bewahrt Büchner seine Fähigkeit zu dramatischer Akustik und zur Verstrickung des Handlungsgewebes im Umkreis der *acedia*. Die stärkste Wirkung gewinnt er in Dantons Tod der Stille ab 3)). In "Leonce und Lena" gebietet er über eine zarte Akustik und gestaltet die Zeugkraft des Wortes in der Stimme.

Im "Woyzeck" ist vornehmlich die Akustik Trägerin apokalyptischer, numinoser Botschaften.

Der Körpersinn

Büchners Menschen erfahren die Umwelt intensiv durch einen ausgeprägten Körpersinn, der sich in besonderer Feinfühligkeit gegenüber Erscheinungen der Atmosphäre, wie Wind und Witterung, und gegenüber Temperaturqualitäten äußert.

Sensibilität gegenüber der Atmosphäre

Dantons Tod

Marion stellt an den Anfang ihres Lebensberichtes die Einflüsse einer Jahreszeit: "Da kam der Frühling; es ging überall etwas um mich vor, woran ich keinen Teil hatte." p. 22

Ihr Verhältnis zu den sensuellen Wirkungen der Natur deutet sie selbst. Es ist zugleich charakteristisch für den Büchnerschen Menschen im allgemeinen: "Ich bin sehr reizbar und hänge mit allem um mich nur durch eine Empfindung zusammen; ich versank in die Wellen der Abendröte." ib.

Dantons Sensibilität äußert sich in seinem Wunsch: "Ich möchte ein Teil des Äthers sein . . ." p. 23, und in seinem Wort: "Ich wittre was in der Atmosphäre; es ist, als brüte die Sonne Unzucht aus." p. 37. Die stärkste Empfindung fließt ihm aus der Atmosphäre zu.

Sensibilität nach innen und außen durchdringen sich in einer wechselseitigen Entsprechung und Interpretation. Verschiedene Sinnesempfindungen verdichten sich zum Erlebnis der Atmosphäre: Es ist Nacht.

DANTON (am Fenster). Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie aus-
 löhn und der Schall nie modern? Will's denn nie still und dunkel werden, daß
 wir uns die garstigen Sünden einander nicht mehr ansehen und anhören?" p. 41

Die Reizbarkeit und Ausgesetztheit der Sinne der Büchnerschen Menschen
 zeigt sich in dem Wort Dantons, das in der Berührung der Haut durch Licht-
 strahlen eine Peinigung ausdrückt: "Sind wir wie Kinder, die in den glühen-
 den Molochsarmen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt wer-
 den... ?" p. 75

Keine andere Möglichkeit eines Trostes hat die Stärke der Beobachtung Héraults
 im Augenblick der Trennung vorm Tod. "Freue dich, Camille, wir bekommen
 eine schöne Nacht. Die Wolken hängen am stillen Abendhimmel wie ein aus-
 löhender Olymp mit verbleichenden, versinkenden Göttergestalten." (Sie ge-
 hen ab) ib.

Luciles Tod erfährt Trost angesichts der erdunkelnden Erde. "Wie schön das
 Abendlicht ihr um Stirn und Wangen spielt. - Stets bleicher und bleicher wird
 sie, wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers." p. 76

Um der Verzweiflung Luciles Ausdruck zu verleihen, benutzt Büchner die
 Schilderung des weiterlaufenden Lebens, wobei auch Erscheinungen der Atmo-
 sphäre genannt werden: "Dæ hilft nichts, da ist noch alles wie sonst: die Häuser,
 die Gasse, der Wind geht, die Wolken ziehen. - Wir müssen's wohl leiden." p.
 78

Leonce und Lena

Die Erfahrung der seit Wochen gleichlaufenden Wolken macht Leonce melan-
 cholisch. Eine auf die Witterung bezogene, peinigende Empfindung leitet, wie
 im Woyzeck, das Spiel ein. Der Entschluß zu einer Änderung des Lebens kommt
 Leonce auf den Flügeln des Windes zu: "Fühlst du nicht das Wehen aus Süden?
 Fühlst du nicht, wie der tiefblaue, glühende Äther auf und ab wogt ... Wir
 gehen nach Italien." p. 124

Die Impotenz zum Liebesbezug meditiert Leonce im Zusammenhang mit ver-
 schiedenen atmosphärischen Erscheinungen: "Warum ist der Dunst über unserer
 Erde ein Prisma, das den weißen Glutstrahl der Liebe in einen Regenbogen
 zerlegt? - Ich sitze wie unter einer Luftpumpe." p. 118f. "Die Luft so scharf
 und dünn, daß mich friert, als sollte ich in Nankingshofen Schlittschuhlaufen." p.
 119

Die Vorbereitung Leonces auf sein Liebeserlebnis geschieht durch einen unheim-

lichen bewegten Himmel und Regen: "Die Luft ist nicht mehr so hell und kalt, der Himmel senkt sich glühend dicht um mich, und schwere Tropfen fallen." p. 130

Lena wird durch die "Harmonien des Abends" bewegt, p. 131, Leonce erfährt die Gründung seiner Existenz in der Verwandlung der Atmosphäre: "Wie frisch atmend, schönheitglänzend ringt die Schöpfung sich aus dem Chaos mir entgegen!" p. 132. In seinem Idealreich will er sein "Ländchen" bis Ischia und Capri hinaufdestillieren." p. 142

Woyzeck

Bereits in der ersten Szene "Beim Hauptmann" macht der pfeifende Wind "den Effekt wie eine Maus" und entwirft die Stimmung. p. 145

Es ist ironisch gemeint, wenn Woyzeck von "schön Wetter" spricht, als er Todesgedanken hegt: "Wir haben schön Wetter, Herr Hauptmann, so ein schöner, fester, grauer Himmel; man könnte Lust bekommen, ein' Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hängen", p. 156. "Fester, grauer Himmel ist der bedrückende Rahmen für einen Selbstmord.

Die Empfindlichkeit gegenüber der Atmosphäre ist überhaupt der Mutterboden auf dem dem dünn schläfigen Woyzeck die Naturkräfte zuwachsen.

Temperatur

Das bonum des Strahls ist bei Büchner pervertiert zu einem Folterinstrument, mit dem dem Menschen Bedrückung und Schmerz zukommen. Bezeichnend vor allem ist der Ausspruch Dantons: "Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekitzelt werden." p. 75

Von den gut ein Dutzend Erwähnungen von Temperaturempfindungen, die sich auf Personen beziehen, tragen fast alle den Charakter des Schmerzlichen und Peinigenden. Während im Danton unter den Empfindungen der Wärme drei erfreuliche Qualität haben, sind die der Kälte nur schmerzlich 1).

In Leonce und Lena bezeichnet das Adjektiv "glühend" in Verbindung mit "Äther" und "Himmel" eine lebensspendende Qualität. Auch schon in Danton Tod deutet es auf eine derartige Kraft: "Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert hören und sehen sie nichts." p. 38

Die Hälfte der Temperaturempfindungen sind in Leonce und Lena erfreulich 2)

Im Woyzeck wird besonders die Atmosphäre um den Mord herum in quälende Hitze und schmerzende Kälte getaucht. Im ganzen Spiel findet sich keine wohlthuende Temperaturempfindung, ein einziges Mal eine indifferente 7).

Feuer, Dampfen, Hitze sind virtuos repetierte Mittel zur Gestaltung der Leidenswelt Woyzecks.

Die Variationen des Dichters in der Bezeichnung schmerzlicher Empfindungen durch Temperaturqualitäten sind abwechslungsreich.

Finger

Der in den Raum der acedia eingeschlossene Mensch versucht beängstigt, aus seiner Verlassenheit zu entkommen.

In seiner Sinnerblindung tastet er sich an die Dinge heran, erfährt aber immer wieder schmerzhaft, daß um ihn eine Wand errichtet ist, die er nicht durchdringen kann. Er sucht Weltbezug zu gewinnen, wird aber von der Welt zurückgestoßen.

Das Organ dieser Bewegung ist der Finger oder die Hand 8); man kann den Finger das Organ der acedia nennen.

Im Finger - oder der Hand - sammelt sich der von der acedia beschwerte Mensch.

Mit dem angstvoll oder erwartungsfroh ausgestreckten Finger sucht er an die Dinge zu rühren und den Kontakt zwischen sich und der Welt, seinem Hier und dem Drüben, herzustellen. Der Finger ist das Glied der Kommunikation mit der Umwelt, wie der ausgestreckte Arm die Brücke des Bezugs ist.

Auch Kierkegaard hat in einem schönen Wort den Finger als das Organ der Daseinserfahrung des Schwermütigen gesehen: der Beschwerte stecke "den Finger ins Dasein - es riecht nach nichts". 2)

Das Vokabular des Manuellen ist in Dantons Tod durch die weithin erfolgte Reduktion des Sinnbezugs zur Welt auf das Tasten besonders reichhaltig.

Wilhelm Lenz hat eine Vielfalt manueller Tätigkeiten festgestellt: fingern, kitzeln, kratzen, streicheln, zupfen, fassen, greifen, packen 9).

Es lassen sich, allein aus dem Sprachschatz Dantons, hinzufügen: abreiben, ausstrecken, zerren (p. 9), ziehen (p. 32), herauswühlen (p. 33), aufbrechen (p. 33), wühlen (p. 42). Der Versuch, die Umwelt zu berühren, sie in den Griff zu bekommen, ist nicht allein vergeblich, er ist verwundend. Es ist

daher klüger, zu resignieren. "Wir sind Dickhäuter, wir strecken die Hände nacheinander aus, aber es ist vergebliche Mühe, wir reiben nur das grobe Leder aneinander ab, - wir sind sehr einsam," sagt Danton zu Julie. p. 9

Wir jeden Versuch bleiben läßt, wie Hérault, ist im Vorteil: "Wir werden wenigstens nicht mit Schwielen an den Fingern der hübschen Dame Verwundung die Wangen streicheln." p. 52. Diese Schwielen entstehen durch die unablässige Bemühung der acedia-Kranken, die sie umgebenden Wände zu durchkratzen".

Der Mensch in der acedia wendet seinem Finger besondere Sorgfalt und Beachtung zu.

Skurrile Gedanken reisen um die vertraut gewordenen Finger. Beim Kartenspielen knüpft sich der Witz der Unterhaltung zwischen einer Dame und Hérault an Spiele mit den Fingern:

"EINE DAME (zu Hérault). Was haben Sie nur mit Ihren Fingern vor?

HERAULT. Nichts!

DAME. Schlagen Sie den Daumen nicht so ein, es ist nicht zum Ansehn!

HERAULT. Sehn Sie nur, das Ding hat eine ganz eigne Physiognomie." - p. 9

Über eine verlorene Kartenpartie beginnt wieder die Unterhaltung:

"HERAULT. Das war ein verliebtes Abenteuer, es kostet Geld wie alle andern

DAME. Dann haben Sie Ihre Liebeserklärungen, wie ein Taubstummer, mit den Fingern gemacht.

HERAULT. Ei, warum nicht? Man will sogar behaupten, gerade die würden am leichtesten verstanden." p. 10

Hérault gibt im weitem seinen Fingern eine groteske Bedeutung. Sie sind: "in Spinnen verwandelte Prinzen" in einem märchenhaften Spiel. Dieses Bild hat für die acedia eine erhebliche Aussagekraft.

Der acediabeschwerte, mit seinen Fingern raumgreifende Mensch, der die Dinge anfassen will und seinen Kontaktwillen im Finger sammelt, adelt dieses Organ. Die "Prinzen-Finger" allerdings sind verdammt, die Glaswand, die um den, von der acedia Eingeschlossenen, errichtet ist, nicht durchdringen zu können. Die Nutzlosigkeit der Finger mag Ekel erregen und ihre Benennung "in Spinnen verwandelte Prinzen" begründen.

Ein dunkles, verwandelndes Licht glänzt auch auf in dem Gleichnis Camilles in seiner Schrift über Robespierre: "Sollte man glauben, daß der saubre Frack des Messias das Leichenhemd Frankreichs ist, und daß seine dünnen, auf der Tribüne herumzuckenden Finger Guillotinenmesser sind?" p. 31

obespierre verdächtigt Danton, er habe "die Goldhände der Könige" gedrückt. p. 19. Den Patrioten von Lyon ruft er zu, sie sollen ihren "Brüdern" sagen: "Das Schwert des Gesetzes roste nicht in den Händen, denen ihr es anvertraut habt." p. 20. Payne verwirft eine anthropomorphe Gottheit und greift die Vorstellung an, daß wir "gleich annehmen, sie müsse die Finger ausstrecken" um zu schaffen, - in Paynes Sprache "über Tisch Brotmännchen kneten." "Das göttliche Wesen von den Fingern her erdacht! p. 50

Danton leidet am tiefsten, daß er nicht zum Andern, zur Umwelt, "hinüberkommt"; davon spricht er in dem Wort von den Dickhäutern, die vergeblich die Hände ausstrecken.

Das Wesen seiner acedia rinnt in das Bild zusammen, das er in dem gewichtigen Gespräch mit Lacroix, Philippeau und Camille in der Conciergerie führt: "Wir sind alle lebendig begraben und wie Könige in drei- oder vierfachen Lärmen beigesetzt, unter dem Himmel, in unsern Häusern, in unsern Rücken und Hemden. - Wir kratzen fünfzig Jahre lang am Sargdeckel." p. 64

Es reichen auch Finger und Hände aus der Umwelt herüber nach ihm: "Was streckt es (das Wort September, F.) nach mir die blutigen Hände", ruft er aus, als er die Qual in seinem Innern in die Gassen von Paris projiziert. p. 42

Das Ende des Dramas deutet eine Möglichkeit des Transzendierens an; was die verwundeten Finger und die tauben Hände nicht leisteten, ereignet sich in der liebenden Umarmung; der Bezug und die Welt.

Der Augensinn. Licht und Kontur

Majut hat Büchners Augensinn untersucht (1.). Er hält das Ergebnis eine "optische Hypersensibilität Büchners" fest, p. 136 f. Majut weist nach, daß der Augensinn Büchners besonders fein ausgebildet und empfänglich für Lichteindrücke ist in einem solchen Maße, daß die Gestaltung des Lichts eines der wichtigsten Kunstmittel Büchners wurde. "Selbst die Farbe, jenem (dem Licht, F.) am nächsten verwandt, ist ihm wenig mehr als ein toter Schmuck, wenn sie nicht, von dem geistigen Bruder durchdrungen, Seele und Leben erhält." p. 161

Außerdem auf dem von Majut zusammengebrachten umfangreichen Material möchte ich die Bedeutung des Lichts unter dem Gesichtswinkel der acedia zusammenfassen und die sich in diesem Licht mitverändernden Konturen nachziehen.

Bedeutung des Lichts: Das Licht ist in seiner Eigenschaft als quälende Tempera-

turempfindung bereits erwähnt worden (cf. Temperatursinn). Es läßt sich bei Büchner eine Stufung innerhalb der Behandlung des Lichtes erkennen.

Dantons Tod

In "Dantons Tod" leuchtet es chaotisch auf und verfällt wieder. Es kommt von fernher und verglüht schmerzhaft im Auge und am Körper, während es sich lediglich am Ende des Dramas und für die Frauen und einige andere, unbeschwerte Personen konsolidiert. Der metaphorische Gebrauch herrscht vor; der quälende Charakter dominiert.

Kontur: Deutlich ist es eine konturlose, zerflossene, wogende Landschaft, in der sich Dantons Tod begibt.

Die Stadtlandschaft von Paris ist unverfestigt, verschwimmend, unkonkret, entfernt und gestaltlos.

Unterhalb der Oberfläche ist die Erde ausgehöhlt, ein unermeßlicher Abgrund, der durch die Dünne der Erdkruste zur Gefahr wird. Die Schöpfung ist - wenn sie überhaupt gesehen ist - bezeichnenderweise betrachtet wie sie "glühend, brausend und leuchtend" ist, nicht verfestigt und konturhaft. (cf. Dantons Landschaft.) Die Ausblicke in das All in Tagtraumvisionen und Schreckgesichten vollzieht sich ohne Grenzübergang. Verfestigter allerdings ist die Welt um die Frauen und das einfache Volk.

Leonce und Lena

In "Leonce und Lena" ist das Licht geordneter. Wenn es auch zunächst eine lähmende und weiterhin sinnbildhaft eine artifizielle Wirkung ausübt, bricht doch in ihm Hoffnung auf; es begibt sich im Zuwachs des Lichtes die Genesis von Leonces Welt, und das Ländchen Leonces liegt am Ende unter dem hellen, heiteren Schein der Sonne.

Kontur: Der Aufstieg von konturloser zu umrißklarer Landschaft vollzieht sich zusammen mit den Bewegungen der *acedia* oder Schwermut in Leonce und Lena.

Die Bilder sind im Ansatz näher an der Natur als in Dantons Tod. Zwar ist die Umwelt ausgehöhlt ohne Sinn, aber bereits deutlich gesehen. Davon zeugt die ganze, mit dem Lustspiel einsetzende Produktion Büchners. Die Auswahl aus der Landschaft ist zunächst bestimmt von tändelndem, nichts wichtig nehmendem Spiel. Leonce hantiert mit der Umwelt nach seiner

Willkür, bis sich die Landschaft in liebender Betrachtung Leonce nähert und sich ihm erschließt.

Woyzeck

Woyzeck ist in ein dickes, schwelendes, feuriges Licht getaucht, in dem sich die Umrisse mit deutlichen Konturen abheben. Das Licht der Sonne aus dem Schlußbild in Leonce ist wieder verwandelt zu dem Sengen eines kreisenden Feuerballes, durch den sich Fürchterliches begibt. Das Licht ist völlig in sich beruhigt, selbsttätig aus sich fortwirkend.

In Woyzeck waltet eine wuchtige konturenschneidende Hand und bildet kantige, deutliche, plastische Formen. Selbst den Rauch, von dem Woyzeck Marie berichtet, sieht man dick und schwarz über die Landschaft kriechen.

Der Wechselbeziehung von *acedia* und Kontur wird in dem Abschnitt "Die Landschaft der Personen" besondere Aufmerksamkeit gelten. Über die vorkommenden Tageszeiten in den Dramen Büchners haben namentlich Majut, Winkler und Scheuer gearbeitet.

Macht Dantons Tod noch den Eindruck einer Dämmerungs- und Nachtdichtung mit seinen Tag- und Nachträumen und Visionen, seinen Nachtmonologen, der Umrißlosigkeit der Landschaft und den, das Ende der Freunde und Jules begleitenden Dunkelheiten, so wird in Leonce und Lena die Nacht siegreich vom Tag überstrahlt. Im Woyzeck wird der Tag mit düster eingefärbt und die Nacht wird gegen Ende des Dramas übergreifender. Es ist keine tiefe, schwarze Nacht, sondern eine Nacht unter einem blutroten Mond, um ein grelltönendes Wirtshaus, eine zu dunstigem Nebelgrau gelockerte Finsternis. 2)

Aufbau und Stil der Landschaft

Vorbemerkung

Es ist reizvoll, festzustellen, wie dramatische Stilelemente die Landschaft beleben und bewegen.

Der Aufbau und Stil der Landschaft Büchners gründet sich auf die Merkmale der Kontrastierung, der dramatischen Bewegung, der Gipfelung und symbolischen Durchschwerung.

Die wichtigsten Gipfelungen von Auftritten, Szenen und Handlungsabläufen in landschaftlichen Ereignissen und Berührungen sind dargestellt im Abschnitt, der Aufbruch und Wandern, Liebe und Tod und die Stellung der Per-

sonen in der Landschaft behandelt. Die symbolische Durchschwerung der Dramen, die sich im Bereich des Landschaftlichen kundtut, läßt sich unschwer aus den Untersuchungen "Parallelismus", "Vordeutende Aktivität" und dem Abschnitt "Geographie der Landschaft" herauslesen. Um störende Wiederholungen zu vermeiden, habe ich die zwei Analysen "Symbol" und "Gipfelung" nicht in die Arbeit aufgenommen.

Kontrast

"Büchner war", wie Büttner vermerkt, "eine doppelseitige Begabung geschenkt: Gefühl und helle Geistigkeit, Märchentraum und Nüchternheit, Empfindungswärme und Vernünftigkeit, Einbildungskraft und rechnende Logik".

1) Diese kontrastierenden Eigenschaften offenbaren sich auch in seinem Werk. Büchner gliedert wirksam und geschickt Szenen, Gespräche, Personengruppen und die Landschaft antithetisch auf. Bühneneffekte von einprägsamer Schönheit werden durch die Kontrastierung erzielt:

Lucile sitzt auf der Guillotine, p. 79.

Der alte Mann und das Kind singen und tanzen zum Leierkasten, p. 149.

Die tote Marie und ihr ahnungsloses Kind. 2)3)

Menschen in ihrem Zwiespalt werden auch mit Hilfe von widersprüchlichen Äußerlichkeiten geschildert:

"Armes Kind, wie Sie bleich sind unter ihren blitzenden Steinen", p. 124.

"Den Frühling auf den Wangen und den Winter im Herzen." p. 131

Kontraste unterbrechen oft eine Stimmungseinheit. Durch einen jähen Wechsel reißt Büchner die Handlung fort, besonders wenn sie ins Lyrische abgleiten oder stagnieren könnte.

Marion und Danton haben lange im Gespräch beieinandergesessen. Marion hat ihm ihr Schicksal erzählt und ihn in das Innere ihres Herzens blicken lassen. Danton antwortet ihr ergriffen. -

Da treten Lacroix, Adelaide, Rosalie, ein.

"LACROIX. Ich muß lachen, ich muß lachen.

DANTON (unwillig). Nun? LACROIX. Die Gasse fällt mir ein ...

Auf der Gasse waren Hunde, eine Dogge und ein Bologneser Schoßhündlein, die quälten sich."

Friivolere Scherze schließen sich an.

Büchner reißt hier die Stimmung von oben bis unten durch. Es lassen sich eine Reihe ähnlicher Passagen anführen.

In der bunten Promenade-Szene (II, 2) treten Danton und Camille, dann

ein junger Herr, Madame und Eugenie auf.

Grelle Gegensätze werden in wenigen Zeilen ineinandergetrieben.

"DANTON. Geht das nicht lustig? Ich wittre was in der Atmosphäre, es ist, als brüte die Sonne Unzucht aus ... (Gehn vorbei).

JUNGER HERR. Ach Madame, der Ton einer Glocke, das Abendlicht an den Bäumen, das Blinken eines Sterns ...

MADAME. Der Duft einer Blume! Diese natürlichen Freuden, dieser reine Genuß der Natur! (Zu ihrer Tochter): Sieh, Eugenie, nur die Tugend hat Augen dafür." p. 37

Neben der kontrastmischenden Szenentechnik verwendet Büchner häufig eine Abfolge zweier stimmungskontrastierender Szenen: Dantons Tod I, 1 - einem philosophischen Gespräch über Revolution und Staatsformen folgt eine Szene in der Ebene des Volks, die anhebt:

"SIMON. (schlägt das Weib): Du Kuppelpelz, du runzlige Sublimatpille, du wurmstichischer Stündenapfel. ... Besonders an den Nahtstellen sind die Auftritte scharf gegensätzlich.

Im Vierten Akt folgt der Todesszene Julies, die mit den Worten endet:

"Schlafe! Schlafe!" der Revolutionsplatz mit seinem Getümmel.

Diese kontrastierende Szenenabfolge ist ein durchgängiges dramatisches Stilelement Büchners.

Im Woyzeck ist sie besonders abrupt; dort folgt e. g. auf den Mord die Tanzszene im Wirtshaus.

Kontrast und Landschaft treten in ein dreifaches Verhältnis.

1. im Kontrast innerhalb der Landschaft
2. im Kontrast zwischen Person und Landschaft
3. im Kontrast in der gleichzeitigen Apperception der Landschaft.

Die beiden letztgenannten Kontrastierungen sind im Drama verwendbarer, da sie gewichtigere Gegensätze auf die Bühne bringen. Deshalb findet sich der Kontrast innerhalb der Landschaft nur vereinzelt.

Leonce ruft aus: "Welch unheimlicher Abend! Da unten ist alles still, und da oben wechseln und ziehen die Wolken, und der Sonnenschein geht und kommt wieder. Sieh, was seltsame Gestalten sich dort jagen! Sieh die langen weißen Schatten mit den entsezlich mageren Beinen und Fledermausschwüngen! Und alles so rasch, so wirr, und da unten rührt sich kein Blatt, kein Halm. Die Erde hat sich ängstlich zusammengeschniegt wie ein Kind, und über ihre Wiege schreiten die Gespenster." p. 129. Und Woyzeck sagt: "s ist so kurios still! Man möchte den Atem anhalten, Andres!

ANDRES. Was?

WOYZECK. Red was! Andres, wie hell! Über der Stadt ist alles Glut! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen." p. 147

Dramatisch erheblich ist der Kontrast, den Danton empfindet zwischen seiner Erregung und der Stille um ihn her: "Ich mag mit dem Geplauder meiner Trübsale und dem Keuchen meines Atems nicht Lärmen machen." p. 40

In der nächsten Szene tritt Danton im Zimmer an ein Fenster vor die Nacht, die still und dunkel ist. Aber sein Auge und Ohr empfangen starke Eindrücke: "Will denn das nie aufhören? Wird das Licht nie ausglühen und der Schall nie modern?" p. 41. Er muß jedoch Julie zugeben: "die Stadt ist ruhig, alle Lichter aus." p. 42. Vor dem Hintergrunde einer stillen Nacht zeigt Büchner das Schäumen des "Gewissens" in Danton. Dem Märchen der Großmutter gibt der Kontrast zwischen den Erwartungen des Kindes und der verdorbenen Natur, die es vorfindet, das Spannungsgefüge. Die entsetzlichen, schlicht erzählten Antithesen, die sich unerbittlich steigern, bauen das Märchen auf.

Kontrast in der gleichzeitigen Apperception der Landschaft durch die Personen zeigt sich besonders in "Leonce und Lena" und "Woyzeck".

Die deutlichste Entzweiung geschieht in dem Erlebnis eines Abends. Schauplatz ist "Das Wirtshaus auf einer Anhöhe, an einem Fluß. Weite Aussicht. Der Garten vor demselben." p. 128 ff.

Auf die Schilderung Leonces: "Welch unheimlicher Abend ...", p. 129, entgegnet Valerio: "Ich weiß nicht was ihr wollt, mir ist ganz behaglich zumut. Die Sonne sieht aus wie ein Wirtshauschild, und die feurigen Wolken darüber wie die Aufschrift: "Wirtshaus zur goldenen Sonne"! Die Erde und das Wasser da unten sind wie ein Tisch, auf dem Wein verschüttet ist, und wir liegen darauf wie Spielkarten, mit denen Gott und der Teufel aus Langeweile eine Partie machen ...". ib.

Die gleiche Landschaft, die Leonce zu dem Ausruf bringt: "O Nacht, balsam wie die erste, die auf das Paradies herabsank!" p. 131, kommentiert Valerio: "Es ist eine schöne Sache um die Natur, sie wäre aber doch noch schöner, wenn es keine Schenken gäbe, die Wirtsbetten etwas reinlicher wären und die Totenuhren nicht so in den Wänden pickten. Drin schnarchen die Menschen und draußen quaken die Frösche, drin pfeifen die Hausgrillen und draußen die Feldgrillen. Leiber Rasen, das ist ein rasender Entschluß! (Er legt sich auf den Rasen nieder.)" ib.

Noch im Schlußbild des Spiels, im Gobelin von der Landschaft, in der Leonce die "Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr" zählen und das ganze Jahr

"zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer stecken will", ergänzt Valerio die ihm unzugänglichen Schönheiten einer solchen Landschaft mit weit praktischeren Vorzügen:

"Und ich werde Staatsminister . . . und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen". p.142

Daß die Handlung in verschiedene Ebenen aufgestellt wird, ist im Lustspiel Tradition. Daß allerdings das Verhältnis zur Landschaft als charakterisierendes und komisches Moment ein Hauptgewicht der Unterscheidung trägt, ist neu.

Auch in den Augenblicken der höchsten Spannung und Lust Leonces, wenn er anfängt, "mit der Melancholie niederzukommen" p.130 und, die Fülle der Existenz gewinnend, mit der Landschaft im Tod eins werden will, p.132 - beide Begebenheiten ereignen sich im Dialog mit der Landschaft - da steht Valerio unverstehend daneben und schimpft ihn einen Narren, cf. p.130, bzw. spricht von "Leutnantsromantik". p.132

In der Szene "Freies Feld" im Woyzeck ist die apokalyptische Landschaft, die Woyzeck sieht, der denkbarste Gegensatz zu dem unverstörten Andres, der nichts Bedrohliches wahrnehmen kann und schlicht ein Liedchen singt von "zwei Hasen, die das grüne, grüne Gras" abfraßen. p.147. "Beim Doktor" spricht Woyzeck von der numinosen Landschaft, die er erlebt hat; die vertrauliche Mitteilung quittiert der Doktor mit der Feststellung: "Woyzeck, Er hat die schönste Aberratio mentalis partialis". p.153

Als Fazit bleibt: Büchner bringt durch den Kontrast die Landschaft zum Klingen.

Bewegung

Die Schöpfung, "die glühend, brausend und leuchtend . . . sich jeden Augenblick neu gebiert", p.38, wird von Büchner in der Regel als bewegt geschildert; Schall, Licht, Luft und Duftebewegungen treten auf.

Mit Wortgefecht, Massenaufmarsch, Volksaufwiegelung und Handgreiflichkeiten ist die zweite Szene des ersten Aktes ein Beispiel für die bewegte Handlungsführung, auch in Rede und Gestik.

Eine fortgehende Bewegung symbolisiert in der vorletzten Szene des Dramas das weiterwährende Leben trotz dem Tode Camilles: "Es regt sich alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt . . . der Wind geht, die Wolken ziehen. - " p.78

Bewegung wird von Robespierre in die Nacht hineingesehen: "Die Nacht schmarcht über der Erde und wälzt sich im tiefsten Traum." p. 29.

Von Danton in den Sternenhimmel: "Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt; es muß ein großer Jammer in dem Aug sein, von dem sie abtröpfelten." p. 70

Die Bewegungen in Licht und Luft gehen bei Buchner ins feinste. Bei ihrer Betrachtung treten wir von dem präsent Gedachten zum episch Aufgebauten über. In der zweiten Szene des zweiten Aktes bemerkt ein junger Herr:

"Das Abendlicht in den Bäumen, das Blinken eines Sternes ..." p. 87.

In der Todesszene Julies ist Bewegung im Licht leitmotivisch: "Die Sonne ist hinunter; der Erde Erde waren so scharf in ihrem Licht ... Wie schon das Abendlicht ihr um Stirn und Wangen spielt. - Stets bleicher und bleicher wird sie, wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers. Will denn kein Arm sie bei den goldenen Locken fassen und aus dem Strom sie ziehen und begraben?" p. 76

Marion erzählt: "Ich versank in die Welt der Abendröte," p. 22; Danton antwortet ihr: "Ich möchte ein Teil des Äthers sein, um dich in meiner Flut zu baden, um mich auf jeder Welle deines schönen Leibes zu brechen." p. 23

Danton "hatte ... anders sterben mögen, so ganz mühelos, wie ein Stern fällt, wie ein Ton sich selbst ausbaucht, sich mit den eigenen Lippen totküßt, wie ein Lichtstrahl in klaren Fluten sich begräbt." p. 70

In den Kreis der Bewegung des Lichtes und des Tones gehört die Mission Camilles in der Conciertgerie: "Ich lag so zwischen Traum und Wachen. Da schwand die Decke, und der Mond sank herein, ganz nahe, ganz dicht, mein Arm erfaßt' ihn. Die Himmelsdecke mit ihren Lichtern hatte sich gesenkt ich stieß daran, ich berastete die Sterne, ich taumelte wie ein Ertrinkender unter der Eisdecke." ib.

Bewegung im Licht wird auch in dem chorischen Schrei von Danton und Camille im Zusammenhang mit Tod und Schmerz gefühlt:

"DANTON. Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dieser Welt gebraten und mit Lichtstrahlen gekittelt werden, damit die Götter sich über ihr Lachen freuen?

CAMILLE. Ist denn der Äther mit seinen Goldaugen eine Schüssel mit Goldkarpfen, die am Tisch der seligen Götter steht, und die seligen Götter lachen ewig und die Fische sterben ewig, und die Götter erfreuen sich ewig am Farbenspiel des Todeskampfes?" p. 75

Die Bewegung wird grauenhaft in dem Ausruf Dantons: "Ich wittere was in der

Atmosphäre; es ist, als brüte die Sonne Unzucht aus." p. 37

Oder: "Ich meine, sie (die Leute, F.) müßten zu den Fenstern und zu den Gräbern herauslachen, und der Himmel müsse bersten, und die Erde müsse sich wälzen vor Lachen." ib.

Die Vision Dantons wird schrecklich durch ihre wilde Bewegung: "Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung; ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlte ich in ihren Mähnen und preßte ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gewandt, die Haare flatternd über dem Abgrund; so ward ich geschleift." p. 42

Und in der Unterhaltung des Ersten Herrn mit dem Zweiten Herrn ist Entsetzen mit Bewegung verbunden:

"ERSTER HERR. Was haben Sie denn?

ZWEITER HERR. Ach, nichts! Ihre Hand, Herr! die Pfütze - so! Ich danke Ihnen, kaum kam ich vorbei; das konnte gefährlich werden!

ERSTER HERR. Sie fürchten doch nicht?

ZWEITER HERR. Ja, die Erde ist eine dünne Kruste; ich meine immer, man könnte durchfallen, wo so ein Loch ist. - Man muß mit Vorsicht auftreten, man könnte durchbrechen. Aber gehn Sie ins Theater, ich rat es Ihnen!" p. 38

Die Verwandlung in eine bewegte Welt findet ihr Pendant in der Sprache.

Durch die durchgängige Sehnsucht Dantons nach Ruhe und Stille gewinnt die vorherrschende Bewegung noch einen anderen Aspekt. Im Chaos der Schöpfung kann die Stille nicht erfahren werden, deshalb wünscht Danton den Tod.

Weiterhin reflektiert die Bewegung der Welt die Unrast in Danton. Völlige Ruhe gewinnt, vor dem Hintergrund der Bewegung, den Charakter einer Erlösung. Wo Stille herrscht, darf sie nicht gestört werden. 1)

Bilder der Ruhe oder gedämpften Bewegung treten zum Schluß des Dramas auf. Stille umgibt Julie. 2)

Beim Abschied der Freunde ist es ganz ruhig: "Die Wolken hängen am stillen Abendhimmel wie ein ausglühender Olymp mit verbleichenden, versinkenden Göttergestalten." p. 75

Sichtbare Bewegungen in der Landschaft treten in "Leonce und Lena" häufiger auf als in Dantons Tod.

Durch das Spiel geht selbst eine Bewegung von statischer zu dynamischer Landschaft. In der ersten Szene herrscht Stagnation über die noch "die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen." p. 111

Mit dem aufschäumenden Lebensgeist Leonces wird auch die Landschaft bewegter: "Fühlst du nicht das Wehen aus Süden? Fühlst du nicht, wie der tief blaue, glühende Äther auf und ab wogt, wie das Licht blitzt von dem goldenen sonnigen Boden, von der heiligen Salzflut und von den Marmorsäulen und -leibern?" p. 124

Die Landschaft wird von beiden Paaren, dem Prinzen und Valerio und der Prinzessin und der Gouvernante, im Wandern erlebt. "Ein roter Blumenschein spielt über die Wiesen ... Ich möchte immer so fortgehen, Tag und Nacht," sagt Lena. p. 127

In den folgenden Szenen ist die Landschaft in der Bewegung des Werdens. Die Wolken "wechseln" und "ziehen", "der Sonnenschein geht und kommt wieder", "seltsame Gestalten" - Wolken mit "Fledermausschwüngen" - "jagen sich", "rasch", "wirr". p. 129

Im Augenblick der Liebe wandelt sich die Landschaft Leonce zu:

"Der Himmel senkt sich glühend dicht" um Leonce, p. 130.

Lena vernimmt "die Harmonien des Abends". p. 131

"Wie die Grillen den Tag einsingen und die Nachtviolen ihn mit ihrem Duft einschläfern": alles Verben, die ein Machen bedeuten. Lena wird "bewegt"

"Ich kann nicht im Zimmer bleiben. Die Wände fallen auf mich." ib.

Ruhe wird als Folge einer Bewegung gesehen: "Die Nacht schläft tiefer, ihre Wange wird bleicher und ihr Atem stiller." p. 131 f. Von Leonce wird sie mit einer Bewegung verknüpft: "O Nacht, balsamisch wie die erste, die auf das dies herabsank!" p. 131

Gesammelte Bewegung kreist wie in einem Kern in dem Bild Leonces:

"Wie frischatmend, schönheitsglänzend ringt die Schöpfung sich aus dem Clamir entgegen! Die Erde ist eine Schale von dunklem Gold; wie schäumt das Licht in ihr und flutet über ihren Rand, und hell auf perlen daraus die Sterne" p. 132

Das Schlußgemälde bleibt, in seiner Ruhe, trotzdem der Bewegung treu:

"Stunden und Monde" werden "nach der Blumenuhr" gezählt, das Ländchen soll "mit Brennsiegeln" umstellt werden, um es "bis Ischia und Capri" hinaufzudestillieren. cf. p. 142

In "Leonce und Lena" ist die Bewegung der Luft neben der des Lichtes dominant geworden.

Bewegung als Gesetz der Landschaft erhellt vollends aus dem "Woyzeck", wo Natur durchdramatisiert ist.

Die Tragödie hebt mit den Worten des Hauptmanns an: "Langsam, Woyzeck, langsam."

Durch das ganze Drama wird eine rasche, kurzatmige, hektische Bewegtheit durchgehalten, von der Woyzeck gejagt wird.

Schon in der ersten Szene pfeift der Wind: " 's ist so was Geschwindes draußen"; die Landschaft ist in diesem Drama durchdynamisiert, Verben der Bewegung häufen sich.

Unterstützt wird die Bewegung der Landschaft durch den raschen Atem des Spiels, Tänze in vier Szenen (Buden, Lichter, Volk; Die Wachtstube; Wirtshaus; Das Wirtshaus), und die Unrast Woyzecks.

Gelegentliche Einflechtungen statischer Landschaft erhöhen den Effekt des dahinstürzenden Geschehens. In der Szene "Freies Feld, die Stadt in der Ferne" ist es einen Augenblick still: " 's ist so kurios still. Man möchte den Atem halten" - zwischen den lebhaftesten Bewegungen und Geräuschen. p.147

Nachdem der Hauptmann Woyzeck von der Treulosigkeit Mariens erzählt hat, ist Woyzeck ungewöhnlich bewegt. Der Doktor beobachtet: "Gesichtsmuskel starr, gespannt, zuweilen hüpfend. Haltung aufgeregt, gespannt." p.156 Aber Woyzeck zwingt sich zur Ruhe und sagt: "Wir haben schön Wetter, Herr Hauptmann. Sehn Sie, so ein schöner, fester, grauer Himmel; man könnte Lust bekommen, ein' Kloben hineinzuschlagen und sich daran zu hängen ..." ib.

Durch die unheimliche Statik der grauen, festen Wolken wird das wie Blei in den verwirrten Woyzeck hineingegossene Leid verbildlicht.

Es läßt sich als Ergebnis festhalten:

Ruhende Landschaft wird in den Dramen Büchners in Bewegung übersetzt. Wo dies nicht geschieht, ist ein Stilmittel Büchners angewendet; z.B. macht er in der ersten Szene von Leonce und Lena eine lährende Langeweile durch Bewegungslosigkeit in der Natur eindringlich. Außerdem gebraucht er die stille Natur als Charakterisierungsmittel, z.B. für Lena.

Mit fortschreitender dramatischer Tätigkeit Büchners wird die Landschaft aktiver, präsenter und dynamischer.

Besonders sind Bewegungen in Licht und Luft wahrnehmbar. Die Bewegungen in Dantons Tod und Woyzeck namentlich sind eher chaotisch, wirr, bedrohend als lösend oder entspannend.

Die Landschaft als Ort

Ichlandschaft - Beschreibungslandschaft - Schicksalslandschaft

Die Landschaft Büchners ist in seinen Dramen niemals, dem Rechte der Bühne zur Genüge, Beschreibungslandschaft. Wenn man die von Beitzl eingeführten Termini verwenden möchte, umgibt Danton, Leonce und Lena eine "Ichlandschaft", Woyzeck eine "Schicksalslandschaft". 1)

Einige Details aus Flora und Fauna in "Leonce und Lena", die kaum auf der Bühne sichtbar werden können und deshalb episch zu nennen sind, geben der charakterisierenden Ichlandschaft e.g. in diesem Spiel den Anflug von Beschreibungslandschaft. Woyzecks Umwelt wird zur Schicksalslandschaft erhoben, weil von ihr Bedrängnis wie Gefahr derart ausströmen, daß er ihr verdingt ist. 2)

Die Büchnersche Landschaft ist namentlich Ich- und Schicksalslandschaft, weil sie immer in den Bezug zum Menschen gestellt ist.

Der Standort des Menschen in der Landschaft, die Berührung der Landschaft und das Antäus-Motiv

Der Standort des Menschen in der Landschaft ist acedia-bedingt. Der Mensch in der acedia fühlt sich der Umwelt fremd und fern; er kommt nicht an sie heran, die Landschaft entschwindet. Deshalb möchte er sich ihrer vergewissern, sie berühren - das Antäus-Motiv klingt auf - und in den Griff bekommen.

Bezeichnend für die acedia ist also die Entfernung von der Landschaft, die den Schwermütigen verhängt ist.

Der Blickwinkel des Erlebnisses der Landschaft in Dantons Tod ist überraschend gleichförmig. Aus dem Fenster treten Robespierre, p. 29, Danton, p. 41; Camille "erscheint am Fenster", p. 72 und Julie stirbt vor ihm, p. 76.

Außerdem erzählt Marion "der Abend saß ich am Fenster; ich bin sehr reizbar und hänge mit allem um mich nur durch eine Empfindung zusammen; ich versank in die Wellen der Abendröte." p. 22

Der Fensterstand ist symbolisch für die Ferne von der Landschaft, für die Abgrenztheit, separatio und die Entfremdung des Menschen.

Oder man geht spazieren, wie Danton in den Szenen "Eine Promenade" und "Freies Feld" "spazieren mein Junge, spazieren" geht. Durchgängig versuchen Büchners Hauptgestalten, die Landschaft zu berühren und in einer, der acedia gemäßen

Lage sich auf die Erde zu setzen oder zu legen. Danton möchte sich im freien Feld auf den Boden setzen und schreien: diese Lage hat zwei Aspekte; das in der Müdigkeit des Körpers und der Sinne Ruhen in der tiefsten Position, und der Versuch, sich des eigenen Daseins und des der Umwelt durch die Berührung, durch eine "Besetzung" zu versichern. Die Personen, deren Glieder wie mit Blei ausgegossen sind, denen jede Bewegung zur Qual wird, setzen sich ermattet nieder.

Die Landschaft in Leonce und Lena wird namentlich im Wandern erfahren. Immer wieder sitzt man "sinnend" nieder und "spricht vor sich hin". Leonce ist in der ersten Szene halbruend auf einer Bank ausgestreckt. Seine Lage korrespondiert mit den trägen Bienen und dem faulen Sonnenschein und dem grassierenden "entsetzlichen Müßiggang". p. 112

Einmal streckt sich Leonce auf ein "Ruhebett" aus und vergleicht das Leben mit einem ständigen Liegen. "Man liegt ein Jahr lang schlafwachend zu Bette ..." p. 118

Liegen, Sitzen auf dem Boden mit gegrätschten Beinen, sind Gebärden der *acedia*: Leonce - "Er will sich in den Fluß stürzen" - (vergleiche dazu: Lena "Sie springt auf") hat die müden Bewegungen in der Gefangenschaft der *acedia* abgestreift. p. 132

In genauer Gleichläufigkeit zur wildziehenden Landschaft ist Woyzeck immerfort "verhetzt" und erfährt die Landschaft keinmal in Ruhe. Einmal sitzt er nieder, mit Marie vor dem Mord. Es ist aber ein zerfahrenes hin- und herrutschendes Sitzen, dem er sich angestrengt unterwirft. (cf. zur Deutung dieses Phänomens p. 67 f. dieser Arbeit.)

Aufbruch und Wandern in die Natur

An Höhepunkten der Handlung führt Büchner seine Gestalten in die Landschaft. Danton, Lucile, Leonce, Lena drängen "hinaus"; Woyzeck ringt ständig mit der Landschaft.

Wie von einer Welle hinausgehoben in die Landschaft wird Danton, als er die Frage lösen muß, ob er sein Leben reiten soll. Der historische Danton will fliehen, kehrt aber wieder um. Büchners Danton geht "spazieren, mein Junge, spazieren" in "Freies Feld" und setzt sich nieder und hört auf die Stille um ihn. p. 40 f.

Als Lucile die furchbare Ahnung umfängt, Camille könnte getötet werden, kann sie nicht im Zimmer bleiben: "die Fenster stehen offen, als hätte ein

Toter drin gelegen. Ich halte es da oben nicht aus." p.40

Leonce bricht als er ein neues Leben beginnen will, nach Süden auf, besonders angezogen von der landschaftlichen Schönheit Italiens.

Mehr als nur ein Parallelismus zum Aufbruch des Leonce ist die Flucht Lenas. Lena gehört in die Natur und sucht sie auf. "Ein bezauberter Tag" führt Leonce und Lena einander entgegen. p.127 ff.

Aufschlußreich ist das Wort der liebenden Lena: "Ich kann nicht im Zimmer bleiben. Die Wände fallen auf mich." p.131. Liebe verlangt Weite.

Woyzecks Verhetzttheit hat den Charakter der Flucht vor der Natur, an die er jedoch angekettet bleibt. In der Landschaft treten sich Woyzeck und das numen entgegen.

Garten

Dramatische Kunst ist Bühnenkunst und setzt einen Schauplatz voraus, der irgend etwas "bedeutet". 1)

Wenn wir die wiederkehrenden Schauplätze aufsuchen, zeigt sich, daß ein Garten viermal als Ort der Handlung angegeben ist, aber nur in "Leonce und Lena". Die Bedeutung ist nie die gleiche, obschon zweimal die Gärten identisch sind.

I, 1; "Ein Garten".

Dieser Garten ist nicht Stätte glücklicher Geborgenheit und vergnügten Einvernehmens mit der Natur. Büchner gewinnt dem Garten die Möglichkeit ab, die Schwermut und Langeweile Leonces zu untermalen.

Die Landschaft als Ausdrucksmittel der Langeweile ist weder in Dantons Tod noch im Woyzeck genutzt. In Dantons Tod schweift die Landschaft noch in tiefer Dumpfheit und hat sich aus den Schöpfungsnebeln noch nicht einmal zu einer langweilenden Landschaft verfestigt. Woyzeck erleidet die Welt wiederum zu gepenigt und entsetzt, als daß er Langeweile fühlen könnte. In "Leonce und Lena" wird die Langeweile bewußt reflektiert, das Übel stets vom Auge abgetastet und unwillig erlitten. Ein Vergleich von Wolken und Wind in den Eingangsszenen von Leonce und Lena und Woyzeck zeigt die Verschiedenheit der rempi. In Leonce und Lena fügt sich gleichläufig in die traurige Langeweile die Langeweile gewissermaßen an den Himmel geschrieben, das Bild vom Wolkenzug ein; "Ja, es ist sehr traurig ... daß die Wolken schon seit drei Wochen von Westen nach Osten ziehen. Es macht mich ganz melancholisch." p.111

Im Woyzeck dagegen zieht der Wind peinigend rasch und aufreizend dahin. Der Hauptmann spürt den kribbelnden schlimmen Effekt: " 's ist so was Ge-schwindes draußen; so ein Wind macht mir den Effekt wie eine Maus. " p. 145

Die Landschaft begleitet nicht nur die Langeweile Leonces, sondern vertieft sie auch. "Die Bienen sitzen so träge an den Blumen, und der Sonnenschein sitzt so faul auf dem Boden. Es grassiert ein entsetzlicher Müßiggang. " Da ist nichts "unter der Sonne", was Leonce "noch könnte laufen machen. " p. 112

Dieser Garten ist der Ort der Langeweile. Leonce spuckt "dreihundertfünf-undsechzigmal hintereinander" auf einen Stein und will wetten, wieviel Körnchen von einer Handvoll Sand, die er in die Höhe wirft, auf seinen Handrücken zurückfallen. cf. p. 111. Das Naturgefühl pervertiert sich in diesem Umkreis. Das Gras, das "so schön" steht, gibt Valerio die Gelegenheit, "romantische Empfindungen" und das "Gefühl für die Natur" zu parodieren und ad absurdum zu führen: "Ach Herr . . . , das Gras steht so schön, daß man ein Ochs sein möchte um es fressen zu können und dann wieder ein Mensch, um den Ochsen zu essen, der solches Gras gefressen. " p. 113

I, 4; "Ein Garten"

Die letzte Szene des ersten Akts zeigt wieder einen Garten. Es ist der Garten Lenas. Er ist polar zu dem Leonces angelegt. Gleiche Motive vermitteln einen völlig anderen Eindruck und stellen die innige Verbundenheit Lenas mit der Natur in wenigen Strichen dar: "Ich habe den Kranz im Haar . . . Sieh, ich wollte, der Rasen wüchse so über mich hin und die Bienen summten über mich hin; sieh, jetzt bin ich eingekleidet und habe Rosmarin im Haar. Gibt es nicht ein altes Lied:

Auf dem Kirchhof will ich liegen
Wie ein Kindlein in der Wiegen. " p. 124

Der Ton einer klagenden Sehnsucht kann nicht überhört werden. Der Garten ist auch hier nicht der Ort freudigen Einsseins mit der Natur. Er ist vielmehr Schauplatz einer erhofften Erlösung vom Schmerz des Daseins. Lena sieht durch ihr personales Leid, einem Mann angehören zu sollen, "den man nicht liebt", ein Allgemeines durchdringen: "Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden?" p. 125

Die nächste Gartenszene ist die zweite des zweiten Aktes:

"Das Wirtshaus auf einer Anhöhe, an einem Fluß. Weite Aussicht. Der Garten vor demselben. " p. 128

Es handelt sich nicht um einen Wirts- oder Biergarten. Büchner hatte zuviel Geschmack, als daß er die tiefen Erschütterungen Leonces und die Liebe Lenas sich an einem solchen Platze hätte statthaben lassen. Wirtshaus und Wirtsbetrieb liegen völlig unsichtbar. Leonce schildert den Garten eingangs: "Siehst du die alten Bäume, die Hecken, die Blumen? Das alles hat seine Geschichten, seine lieblichen heimlichen Geschichten." p. 128

Es ist ein Garten, der Atmosphäre hat, nicht die von Bier und Tabakgeruch, sondern von Blumenduft.

Unter dem Garten dehnt sich eine weite Aussicht.

II, 4; "Der Garten. Nacht und Mondschein"

Die vierte Szene spielt im gleichen Schauplatz bei "Nacht und Mondschein". Von den Harmonien des Abends gelockt konnte Lena nicht mehr im Zimmer bleiben. Ihre Liebe verlangt nach Weite. Der Garten wird zu einem poetischen Gefilde. Valerio stört sich zwar an Schnaken, quakenden Fröschen und Feldgrillen. Aber Leonce atmet auf: "O Nacht, balsamisch wie die erste, die auf das Paradies herabsank." p. 131

Eine spinnwebartige Stimmung wird, besonders durch den Beitrag Lenas, durchgehalten und von Leonce bis zur explodierenden Freude gebracht: "Mehr ist unmöglich." p. 132

Die Natur verdeutlicht die inneren Bewegungen in Leonce und Lena, beleuchtet die Personen in ihrer Eigenart und gibt den Ort ab, auf dem sich die Begegnung der Liebenden vollzieht.

Aus dem Schauplatz von Langeweile, Schwermut und Ironie - dem Ort der *acedia* - erhebt sich der Garten zum Ort der Liebe und Existenz und stellt die sich zuwandelnde Welt dar.

Man kann füglich Leonce und Lena ein Gartenspiel nennen, denn (außer in den Peterszenen) schimmert eine Gartenlandschaft immer unübersehbar durch.

I, 3 gibt Leonce dem "reichgeschmückten" Saal ein parkähnliches Gepräge. Am Ende der Szene wird durch sensuelle Eindrücke die Landschaft Italiens in die Gegenwart gerissen; auch sie erscheint wie ein Garten.

II, 3 klingen "die Harmonien des Abends" in Lenas Zimmer. Das Stück schließt der Gobelin einer gartenhaften Landschaft ab, in der "Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr" gezählt werden, wo "es keinen Winter mehr gibt" und die Liebenden "das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer stecken." p. 142

Dem geistigen Leonce entspricht der Garten, eine Landschaft, die von der

menschlichen Hand durchwaltet und geordnet ist. Der Garten ist für das Gleichgewicht von Geist und Seele, für die geistige Liebe Leonces und Lenas ein klassisches Symbol, das Büchner von Goethe angeboten wurde.

In den Wahlverwandtschaften zieht sich eine unsichtbare feine Grenzlinie zwischen dem Park und jenem ungepflegten Ort, an dem sich Eduard und Ottilie begegnen. Die Überlagerung der geistigen Liebe des Paares von drängender Sinnlichkeit wird landschaftlich vorbereitet: "Eduard indessen von unüberwindlicher Ungeduld getrieben, schlich aus seinem Hinterhalte durch einsame Pfade, nur Jägern und Fischern bekannt, nach seinem Park, und fand sich gegen Abend im Gebüsch in der Nachbarschaft des Sees." Eduard findet "seinen Park leer, die Gegend einsam". "Endlich bricht er durch das Gebüsch bei den Eichen, er sieht Ottilien, sie ihn; er fliegt auf sie zu und liegt zu ihren Füßen ... Goethe deutet nur an. Wie der Pfad zudem Ort der Begegnung durch Gebüsch führt, so ist auch die Maßvolle Zuneigung Ottiliens und Eduards - die bis her an sich gehalten hatten - im Taumel eines Augenblicks von einem Gefühlsrausch überdeckt.

Bei Werther begleiten die Zerstörungen einer ungeheuren Überschwemmung die Maßlosigkeiten seiner Liebe. Eine fast gartenmäßige außerordentlich kultivierte Landschaft wird jetzt überschwemmt. Werther schreibt "Am 12. December" nieder: "Gestern Abend mußte ich hinaus. Es war plötzlich Thauwetter eingefallen, ich hatte gehört, der Fluß sey übergetreten, alle Bäche geschwollen, und von Wahlheim herunter mein liebes Thal überschwemmt! Nachts nach eilfe rannte ich hinaus. Ein fürchterliches Schauspiel, vom Fels herunter die wühlenden Fluthen in dem Mondlicht wirbeln zu sehen, über Äcker und Wiesen und Hecken und alles, und das weite Thal hinauf und hinab Eine stürmende See im Sausen des Windes! ... Und wie ich wehmüthig hinabsah auf ein Plätzchen, wo ich mit Lotten unter einer Weide geruht, auf einem heißen Spaziergange, - das war auch überschwemmt, und kaum daß ich die Weide erkannte! Wilhelm. Und ihre Weiden, dachte ich, die Gegend um ihr Jagdhaus! wie verstört jetzt vom reißenden Strom unsere Laube! dacht' ich."

Wie bei Eduard und Werther wird eine Überwucherung des menschengeschaffenen Werkes in der Landschaft Zeichen eines inneren Zustands. Als Leonce nach Italien aufbrechen will, um sich in die Flucht einer ästhetisierenden Lebensform zu stürzen, saugt er das Ruinenbild von "Marmorsäulen und -leibern" an. Die Entformung einer Kulturlandschaft durch die wilde Natur deutet auf den in der acedia sich zerstörenden Leonce. Auch eine kleine Hoffnung birgt dieses Bild: wie die zerstörerische Auflösung des Menschen-

werkes noch im Beginn steht, so ist auch Leonce noch nicht völlig erstorben.

Landschaft als Ort der Liebe

Die Landschaft ist Ort der gesteigerten Existenz, auch des Todes und ist Gesicht des numen.

Die Äußerungen der Liebe in den Dramen nehmen immer wieder Verbindung zur landschaftlichen Natur auf. Danton sagt zu Julie: "ich liebe dich wie das Grab" und weitet den Vergleich aus durch die Anknüpfung an die Beschaffenheit eines Grabhügels. p. 9

Die rührend-komische Liebe der beiden polternden Alten knüpft mehrfach an die Sonne an. cf. p. 13 f.

Danton äußert sogar den Wunsch, in der Natur aufzugehen, um sich Marion in vollkommenster Berührung nähern zu können. cf. p. 23

Das nächste Liebesgeplänkel - zwischen Soldat und Rosalie und dem Jungen Herrn und Eugenie findet sich in der Promenadeszene. Das unverbindliche Getändel ist sogar noch durch eine ironisch gefärbte Landschaft für Spaziergänge illustriert. cf. p. 36 f. Die Natur drängt die Menschen zur Liebe oder wenigstens zum Kontakt. Die Vertiefung, die die Liebe zwischen Julie und Danton in der Gedächtnisszene erfährt, geschieht "am Fenster". p. 41 ff.

Über der nächsten Liebesszene steht der Mond. Er hilft Lucile warten, cf. 72. Lucile verläßt auch, in der Bedrängnis ihrer Liebe, das leere Zimmer. Allerdings findet sich keine Angabe, ob sie sich in die freie Natur begibt. cf. p. 40. Bei Leonce und Lena findet jede Liebesbegegnung in der Landschaft statt, mit der einen Ausnahme der Rosettaszene, die sich in einem Saal abspielt. Aber auch dieser ist landschaftlich ausgestattet. Zu bemerken ist die Weise, wie Büchner die unechte Liebe Leonces mit unechter Landschaft umgibt. cf. p. 116 ff.

Das Artifizielle dieses Naturersatzes entspricht der unechten Liebe Leonces.

Das landschaftliche Schlußgemälde des Spiels von dem paradieshaften Ländchen darf als Symbol wäherender Liebe gefaßt werden.

Die Tragödie Woyzecks setzt ein, als sich Woyzeck nicht mehr liebend, sondern verstört Marie naht. Mit exakter Folgerichtigkeit findet keine Begegnung zwischen den beiden in der Natur statt, außer in der Mordszene.

Die Landschaft als Ort des Todes

Wie die Liebe ereignet sich auch der Tod bei Büchner entweder in der Landschaft der Dramen oder in naher Verbindung mit ihr.

Der Tod des Geliebten Marions ist nicht durch die Todesart nur, sondern auch durch einen Strahl des Mondes auf dem Gesicht des Toten landschaftlich gerahmt: "sie trugen ihn in einem Korb vorbei, der Mond schien auf seine bleiche Stim, seine Locken waren feucht, er hatte sich ersäuft." p. 22 f.

Julie stirbt im Blick auf die scheidende Sonne und die dunkelnde Erde. cf. p. 76

Bevor sich Lucile in die Hände der Bürgerwache gibt, wandelt sich vor ihrem Blick die Guillotine, das Instrument des Todes ihres Camille, in eine rosen-erfüllte Wiege. cf. p. 79

Die Natur verhält sich im Danton stets freundlich zu den Todesgeweihten. Wie der Mond auf den Geliebten Marions scheint, so begleitet die Sonne Julie, Danton und seine Gruppe freundlich und kündigt eine "schöne Nacht" an. p. 75

Camille schreibt der landschaftlichen Natur sogar die Kraft zu, den Tod zu verhindern: "Sie können die Hände nicht an sie (Lucile, F.) legen! Das Licht der Schönheit, das von ihrem süßen Leib sich ausgießt, ist unlöschar. Sieh, die Erde würde nicht wagen, sie zu verschütten; sie würde sich um sie wölben, der Grabdunst würde wie Tau in ihren Wimpern funkeln, Kristalle würden wie Blumen um ihre Glieder sprießen und helle Quellen in Schlaf sie murmeln." p. 68 f.

Der Tod trägt hier allemal das Gepräge des verheißungsvollen Übergangs.

Der Tod, aus dem Lustspiel verbannt, ist doch angerufen von Rosetta und Lena, die beide sich nach ihm sehnen. Der Todeswunsch Rosettas drückt sich mit landschaftlichen Bildern in ihrem Lied aus. cf. p. 117

Wie anders ist später das Todesverhältnis des bereits liebenden Leonce, der sich begeistert "in den Fluß stürzen" will, cf. p. 132, zu dem müden Beobachten der schlafenden Rosetta, p. 117. Leonce spricht "(indes träumend vor sich hin) O, eine sterbende Liebe ist schöner als eine werdende. Ich bin ein Römer; bei dem köstlichen Mahle spielen zum Dessert die goldenen Fische in ihren Todesfarben. Wie ihr Rot von den Wangen stirbt, wie still das Auge ausglüht, wie leis das Wogen ihrer Glieder steigt und fällt! Adio, adio, meine Liebe, ich will deine Leiche lieben."

Lenas Todesverlangen - vor dem Ereignis der Liebe - enthüllt sich in land-

schaftlichen Bildern: "Sieh, ich wollte, der Rasen wüchse so über mich, und die Bienen summten über mich hin; sieh, jetzt bin ich eingekleidet und habe Rosmarin im Haar. Gibt es nicht ein altes Lied:

Auf dem Kirchhof will ich liegen,
Wie ein Kindlein in der Wiegen." p.124

Nicht nur sich selbst fühlt Lena dem Tode nah, sie begreift die ganze Schöpfung als "opfersterbend"; in einem schwer ausdeutbaren Bild spricht Lena von einem in der Natur sich immer neu ergebenden Erlösungstod: "Ist es denn wahr die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone, und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden?" p.125 (vergl. hierzu p. 123 ff. dieser Arbeit.)

Ogleich Valerio Leonce abhält, sich "in den Fluß" zu stürzen, stirbt der existenzlose Leonce in der Landschaft; ein neuer "wird". cf. p.132

In der Liebesbegegnung zwischen Leonce und Lena entfernt sich der Tod aus der Landschaft.

Die Natur im "Woyzeck" ist von der Seite des Menschen weg ihm feindlich gegenübergetreten, die Landschaft wandelt sich in eine Hebamme des Todes; sie ist Mund des numen und bläst tödliche Bedrohung und tödliche Botschaft zu Woyzeck. Unter einem blutroten Mond wird Marie ermordet; in einem Weiher, von Käfern umsummt, im Nebelgrau, findet Woyzeck den Tod.

ABSCHLUSS

Die acedia und das Göttliche. Zur Theologie Büchners.

An dem Grund der Wundheit der Hauptgestalten Büchners hat sich gezeigt, daß die acedia im Metaphysischen wurzelt und sich im Raum des Theologischen bewegt. Im folgenden sollen die metaphysischen Züge in den Dramen noch einmal zusammengebracht und ihre Verbindung mit der acedia dargestellt werden.

Die Weise der acedia im Werk Büchners hat viele Töne. Sie reicht von ketterschüttelnder Verzweiflung bis zum zynischen Witz und triebhafter Angst. In einem lichterem Stadium der acedia herrscht eine Störung des Gleichgewichts, ein sanftes und gleichmäßiges Durchströmtsein von Schwermut. Einen Klang spielt Büchner immer wieder durch: die Traurigkeit eines enttäuschten Liebenden, der klagt: "Ist es denn wahr, die Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone, und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden?" Das Leid des Kosmos stimmt Büchners Dramen ein. Der Mensch erträgt zusammen mit der Natur die Qual des Daseins. Das All ist ein Bild des Schmerzes: "Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt; es muß ein großer Jammer in dem Augen sein, von dem sie abträufelten." p. 70. Alles Dasein ist verkettet in Leid, auch Gott.

Der Zusammenhang von acedia und dem Göttlichen wird im Werk Büchners licht und klar. Bei Büchner fließt die acedia, die Erschlaffung und "nieder-schlagende Betrübnis des Geistes", aus dem Unmut über das Sein, der aus der Einsicht in das Leid des Daseins (und des Seins) folgt. Thomas war auf der Suche nach dem Ursprung der acedia an einen Abgrund gelangt, aus dem ihre lähmenden Dünste aufsteigen. Er sieht sie als "Betrübnis über das geistige göttliche Gut" (II, II, 35, 4 der Summe der Theologie).

Daß die acedia aus der Einsicht in das Wesen der göttlichen Schöpfung fließe, wird von Thomas gestützt: "Zu der Gabe der Wissenschaft paßt die Seligkeit, die für die Trauernden verkündet wird." (II, II, 9, 4 der Summe der Theologie.) Thomas ordnet die dritte Seligpreisung den Wissenden zu 1)

Die Büchnerschen Gestalten ringen um den Sinn der Erscheinung der Welt und wissen um das Leid des Daseins. Die "Betrübnis" über die auf das göttliche Gut zurückdeutende Verderbnis der Schöpfung ist ein Grund der rätselhaften acedia.

Das Leid des Daseins

"Das leiseste Zucken des Schmerzes, und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten", sagt Payne. p. 50. Danton weiß: "Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen wurden", p. 33; Leonce beklagt seine Gabe der Einsicht: "Warum muß ich es grade wissen?", p. 112; Lena ahnt das Leid des Daseins, (cf. p. 125 und p. 131); selbst Woyzeck ist viel auf der Spur. cf. p. 148

Der Riß, von dem Payne spricht, signiert das ganze Dasein als leidend, nicht nur den Menschen. Mit ihm liegt die Welt ständig in den Todeswehen, wie es Camilles Gleichnis von den ewig sterbenden Fischen im Schöpfungs-äther ausspricht. p. 75

Die sterbende Lucile vergleicht die Erde mit einer Leiche: "wie eine Leiche treibt sie abwärts in der Flut des Äthers" und sie fragt, ob kein Erlöser dem Schmerz und Sterben der Erde ein Ende macht: "Will denn kein Arm sie bei den goldenen Locken fassen und sie begraben?" p. 76

Der Schmerz der ganzen Schöpfung wird in Leonce und Lena wiederholt und variiert ausgedrückt; unter einem unheimlichen Abend hat sich die Erde "ängstlich zusammengeschniegt wie ein Kind, und über ihre Wiege schreiten die Gespenster". p. 129

Aber auch der "unheimliche Abend", der Mond und die Nacht leiden; "Der Mond ist wie ein schlafendes Kind, die goldnen Locken sind ihm im Schlaf über das liebe Gesicht heruntergefallen. - O, sein Schlaf ist Tod. Wie der tote Engel auf seinem dunklen Kissen ruht und die Sterne gleich Kerzen um ihn brennen! Armes Kind! Es ist traurig, tot und so allein p. 132. Auch die Nacht, ein "schwarzes Bahrtuch", hat eine "Wange", die "bleicher" und einen "Atem", der "stiller" wird. ib. Diese Zweigesichtigkeit der Natur, daß jedes ihrer Glieder Folterwerkzeug sein kann, aber auch selbst leidet, wird im Woyzeck weithin verhehlt. Dort wütet ein gefährlicher, geheimnisvoller Vernichtungskampf gegen den Menschen, wie er am großartigsten in der zweiten Szene umschrieben ist: "Über der Stadt ist alles Glut! ... " p. 147

Der Mond ist blutigdüster, das Wasser "ruft", denn "schon lang ist niemand ertrunken". p. 167. Die Haltung Woyzecks ist immer wieder: "fort", (pp. 147, 149, 151 ua.) Die Dogmatik dieser Natur spricht das Märchen aus: "der Mond guckt es (das Kind, F.) so freundlich an; und wie es endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz ... " p. 164.

Ein rührendes Zeichen sind die mißhandelten Jahrmarktstiere und die Katze,

die jedoch nicht versäumt, Woyzeck zu beißen. cf. p.160. Wir haben gesehen, daß die ganze Schöpfung leidet und nicht von ungefähr ist es die der Natur am nächsten stehende Lena, die das kosmische Leid in dem bereits erwähnten Bild umfaßt (cf. p.125).

Im Schmerz wird die Natur bei Büchner fort und fort zerrissen 1).

Schmerz und Trost in der Natur

Das Verhältnis des Menschen zur Natur und Landschaft ist ungleich, zutraulich oder verstimmt und ablehnend (analog dem Schwanken Büchners in seiner Theologie).

In der acedia entfernt sich der Verdüsterte aus dem Einklang mit der Natur, bricht dieses "Feiern" ab, verliert das Vertrautheitsgefühl der Harmonie und geht von der Übereinstimmung in die Verstimmung 1).

Der Mensch erfährt Trost und Schmerz in der Natur, er steht ihr positiv und negativ gegenüber, aber nicht nach der Richtschnur leiblicher Unbill oder des Segens der Erde oder ihrer Unfruchtbarkeit, sondern nach existenziellem, theologischem Maß.

Wie geflammter Marmor gehen Schmerz und Trost durch die Natur in Dantons Tod nebeneinander. Der Schmerz überwiegt, da in den acedia-beschwerten Personen die Fähigkeit zum Trost durch die Natur verdorrt ist.

Tod, Zersetzung und Fäulnis werden schmerzhaft erlebt. Die Sonne brütet Unzucht aus. Die Erde ist eine dünne Kruste, durch die man fallen kann. Die Lava, das Meer, sind daneben Bilder der Gefahr; das Licht hat folternde Kraft. Die Erde trägt, wie Danton träumt, ihren Reiter zum Abgrund. Der Schall tut den Ohren weh, die Masse des Daseins beengt. Der Gleichlauf der Wolken, Frost und Sonnenbrand, Schnaken, Quaken der Frösche, pfeifende Hausgrillen, Glut und Kälte tun in "Leonce und Lena" weh.

In "Woyzeck" bereitet nicht Einzelnes, sondern alle Umwelt Qual: Wind, Himmel, Sonne, Mond, Sterne und Wasser.

Die Natur ist namentlich im Woyzeck mit dem Gott identifiziert, sie hat numinosen Charakter, sie ist numen.

Daß der Mensch bei Büchner wiederholt Natur sein möchte, rührt namentlich her von seinem Wunsch nach völliger Ruhe und Aufhebung des Ich. Danton äußerte diesen Wunsch häufiger: "Ich möchte ein Teil des Äthers sein, um dich in meiner Flut zu baden, um mich auf jeder Welle deines schönen Leibes

zu brechen, " sagt er zu Marion. p. 23

Er möchte sterben so ganz mühelos, "so wie ein Stern fällt ... wie ein Lichtstrahl in klaren Fluten sich begräbt." p. 70

Außerdem läge er am liebsten in der Erde. (cf. p. 51)

Lena erhebt sich überhaupt **nur** mühsam aus dem Einssein mit der Natur in die Personalität und wünscht sich zurück in den Ursprung. Leonce möchte mit seinem Leben jedoch in der Lust des nächsten Augenblicks "hinab".
 "Er will sich in den Fluß stürzen." p. 132. Nirgends stellt sich der Mensch trotzig handelnd der Natur entgegen. Woyzeck lebt in gefühlter Abhängigkeit mit ihr zusammen, wie mit einem Rätsel, das er lösen muß.

Die Natur ist in den Dramen Büchners Ausbildung **zweier** theologischer Ansätze: des mitleidenden wie des leidbereitenden Gottes.

Das leidbereitende Sein

Das Unglück des Daseins weist auf eine Ursache zurück, die Büchner befragt. Nach Danton ist das Dasein - entstanden durch den Abfall des Seins aus seiner zeugungslosen Ruhe - je "gotterfüllter", desto reicher an Schmerz. cf. p. 64. Büchner greift traditionelles, ihm durch das Christentum zugekommenes Gedankengut von der Sinnerfülltheit des nichtverstehbaren Leides durch Gott auf, versteht aber den Sinn des Schmerzes als Lust des absoluten Seins an den Schreien und Todeszuckungen der Kreatur. Den Umkreis eines absoluten nichtleidenden Seins betreten jedoch die Gestalten des Dichters nur mit einer Frage auf den Lippen; dies bezeugen die Klagen Dantons und seiner Freunde vor der Fahrt zur Hinrichtung:

"DANTON. ... Sind denn die häßlichen Töne ...

HERAULT. Sind wir wie Ferkel ...

DANTON. Sind wir Kinder, die in den glühenden Molochsarmen dieser Welt ...

CAMILLE. Ist denn der Äther ...", p. 75.

Auch in einem Brief an die Braut, Gießen, März 1834, wagt Büchner diese Theologie nicht anders als in die Form der Frage zu kleiden: "Wären wir das Opfer im glühenden Bauch des Perillusstieres, dessen Todesschrei wie das Aufjauchzen des in den Flammen sich aufzehrenden Gottesstieres klingt?" Bezeichnend ist, daß Büchner fortfährt: "Aber die Menschen lästern. Ich lästere nicht". p. 214.

Büchner betrat entschiedener einen anderen Gedankengang, der über unwegsameres Gelände zieht.

Das mitleidende Sein

Wir befinden uns in einer völligen Umkehr. Gott erlöst nicht mehr die Welt, sondern die Welt erlöst Gott und das ist gesehen wie der Tod auf dem Kalvarienberg. Wie der Heiland getötet wird, von Dornenkrone, Lanze und Nagel - und durch seinen Tod die Welt erlöst ... so bedeuten die Erde, die Sonne, die Sterne Dornenkrone, Lanze und Nagel; für Gott Werkzeuge, durch die er leidet.

In einer Vorhalle zu dem Bild eines Perillus-Gottes hat Büchner eine Erklärung des Schmerzes aufgestellt - eine vornehme Leistung seines Geistes: Die Schöpfung ist der Tod des Seins, sie "ist seine Wunde, wir sind seine Blutstropfen, die Welt ist das Grab, worin es fault." p. 64. Dieses numen, das in einem Abfall von sich selbst sich "ermordet" hat, wieder zu gebären, fühlt Danton als Aufgabe. Es ist die höchste Ruhe, die Büchner ungenau mit dem "Nichts" gleichsetzt. Notwendig leidet alles, was durch den Abfall des Seins von sich entstanden ist. "Die Schöpfung hat sich so breit gemacht, da ist nichts leer, alles voll Gewimmels." p. 64. Dieses Gewimmel ist das durch eine Ursünde entstandene Chaos und zugleich die Welt. Danton wiederholt das Bild des ins Sein geträufelten Leides: "Wie schimmernde Tränen sind die Sterne durch die Nacht gesprengt; es muß ein großer Jammer in dem Auge sein, von dem sie abträufelten." p. 70.

Die Aufhebung der acedia

Schon in diesem Wort Dantons werden die Begriffe Erlösung und Leid aufeinander zu bewegt und der Gedanke formuliert, daß der Urgrund des Seins die Schöpfung im Leid hervorgebracht habe. Lena kleidet schon den ganzen Gedanken von der Erlösung durch den Schmerz in die Frage: "Ist es denn wahr, die ganze Welt sei ein gekreuzigter Heiland, die Sonne seine Dornenkrone und die Sterne die Nägel und Speere in seinen Füßen und Lenden?" Lucile bejaht das Leid in Freiheit. "Wir müssen's wohl leiden." p. 78.

In Büchners Werk leidet die Natur, und die Personen erleiden die Natur, beide Gottes Schmerzen, der seine Sammlung in der "höchsten Ruhe" verraten hat.

Die angeführten Gedanken aus den Dramen mögen die genuinen Ahnen jenes Wortes des sterbenden Dichters sein, das nicht verstanden und sogar gelehnet wurde: "Wir haben der Schmerzen nicht zuviel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott ein!" (Aus den Tagebuchaufzeichnungen von Caroline Schulz über Büchners letzte Tage.) p. 298. Obwohl in der Arbeit aus methodischen Gründen die Heranziehung biographischen Ma-

terials vermieden wurde, sei hier doch die Aussage gestattet, daß dieses Wort als der Schlußstein zu Büchners Theologie erscheint.

Bei Büchner bewährt sich die Kraft zur Synthese, die den Dichter auszeichnet: Er führt die Entsetzlichkeit des Daseins nicht mehr auf eine dämonische Boshaftigkeit oder eine göttliche Gleichgültigkeit zurück. Er sieht den Kosmos als einen Raum des Leids und erblickt in der individuellen Aufhebung in das Opfer die theologische Teilnahme in der Erlösung: eine Erlösung aus der *acedia* durch den Bezug zum Sein in mitleidender Liebe.

Die Frage Paynes: "Warum leide ich?", beantwortet der Dichter im Tode. Nicht in der Haltung der Empörung, sondern durch das Mitleiden mit dem leidenden Sein gehen wir zu Gott ein. 1)

Landschaft und *acedia* in den Dramen Büchners

Es wurde der Problemkreis durchschritten, wie die Landschaft der Personen weithin offenkundig von einer bestimmten Seelenlage, der *acedia* nämlich, geprägt - sich in den Dramen darstellt, in welchem Verhältnis die Personen zu ihr stehen, wie sie ihnen entschwindet und wie sie sich ihnen ergibt.

Die *acedia* bei Büchner erwies sich als eine, aus der Verzweiflung über das Dasein und das Sein fließende Krankheit - die sich einer völlig sicheren Deutung entzieht, aber im metaphysischen Bereich wurzelt -, in der die Umwelt vor den Sinnen des Befallenen entschwindet und er in der Mitte einer unendlichen Verlassenheit bleibt.

Es bleibt festzuhalten, daß die Verzweiflung am Dasein und am Sein in der *acedia* - und auch ihre Überwindung - die Grundlage der Dramen Büchners abgibt und ferner, daß die Bewegung der - auf der *acedia* der Personen beruhenden - Handlung von Veränderungen der Landschaft begleitet wird. Eine abschließende Zusammenfassung der Ergebnisse dieser Arbeit kann keine erschöpfende Repetition aller, die *acedia* und die Landschaft in den Dramen Büchners einkreisenden Untersuchungen bieten.

Es soll nur noch einmal die Einheit herausgehoben werden, zu der sich die einzelnen Untersuchungen zusammenschließen. Zunächst sei noch einmal (1) das Landschaftsbild in den Dramen beschrieben, dann (2) die Weltlosigkeit in der *acedia* und ihre Überwindung ausgelegt und (3) das Ergebnis unserer Arbeit fruchtbar gemacht für eine neue Sicht des Zusammenhangs der Dramen Büchners.

Das Landschaftsbild in den Dramen

Dantons Tod

Die Landschaft in "Dantons Tod" ist Ausdruck der Innenwelt der Personen; sie ist noch schweifend, wogend und konturlos unverfestigt, traumhaft und von visionären Gesichtern durchzogen. Aus den aufschwellenden Visionen und Lichtphantasien läßt sich im Danton keine silhouettierte Landschaft gewinnen. Erd- und Himmelsbilder des Fließenden, Nacht, Mond, Sterne und wandernde Lichter, die Sonne und der "Äther mit seinen Goldaugen" signieren die Natur als wogend bewegt.

Die Stadtlandschaft wird nicht deutlich, der *genius loci* von Paris schimmert nicht auf. Danton spaziert in "Freies Feld"; unvermittelt ist die Stadt völlig zurückgelassen und verschwunden. Eine Lokalisierung und beschreibende Darstellung ist nur *ex silentio* möglich. Wir haben den Eindruck einer erhebunglosen Fläche, auf die sich "die Himmelsdecke" senkt.

Sonne, Mond und Sterne wissen wir am Himmel. Die Vorstellung einer Vermählung von Ebene und Wolkenhimmel gewinnt der Hörer erst am Ende der fünften Szene des letzten Akts. ("Die Wolken hängen am stillen Abendhimmel ...", p. 75).

Die Landschaft in "Dantons Tod" ist ätherdurchwogt, durchflogen von einem Pathos der Unermeßlichkeit, ausgefüllt von kosmischen Bildern, konturlos und unendlich. Unverfestigte und richtungslose Elemente kennzeichnen sie; Sonne, Meer, Abendröte, Lichtbündel, Wind und Nacht.

Leonce und Lena

Die Landschaft in "Leonce und Lena" ist näher an die Wirklichkeit herangebracht. Sie ringt sich aus langweilendem und lähmendem Sonnenglast zu strahlendem Glanz durch.

Der Blick ist energisch auf die Erde zurückgeholt. Er drängt von der Erde wieder zum Himmel, der belebt ist und an dem Wolken ziehen und sich jagen als "seltsame Gestalten", auf dem der Mond ruht "wie ein schlafendes Kind".

Wolken und Rasen bilden den Rahmen, in den Blumen, Schmetterlinge und ferne Berge - "auf der Erde wie ruhende Wolken" - eingefügt werden. Licht und Nacht breiten sich zauberisch und duftend über das Land dieses Märchens. Im Umkreis der Liebe erscheint die Landschaft greifbar nah.

Woyzeck

Die Landschaft im "Woyzeck" ist konturhaft und randscharf. Sie ist numinos und apokalyptisch und dennoch in hohem Maß geknüpft an die Erscheinungen der Wirklichkeit.

Die Landschaft ist Mund und Gesicht des numen. Vor Woyzecks Qual erlischt die Schönheit der Natur, die sich in die negative des Märchens der Großmutter pervertiert.

Von "Dantons Tod" über "Leonce und Lena" zu "Woyzeck" läuft eine geradlinige Entwicklung - wie von der episch zur optisch erstellten - von der konturlosen zur konturhaften Landschaft; weiterhin von den Traum- und Visionsschemen im Danton zu einer visionären Realistik im Woyzeck.

Dieses Gesicht hat, in seinen bestimmenden Zügen, die Landschaft in den Dramen Büchners; es wurde noch nicht gesprochen von der in ihr wirkenden *acedia*.

Weltverlust und Weltereignis

Acedia und Landschaft dringen ineinander. Die *acedia* zeichnet die Landschaft des von ihr Befallenen; dem *acedia*-Kranken entzieht sich die Landschaft wie die Umwelt; in diesem doppelten Zusammenhang stehen zunächst einmal diese Phänomene in den Dramen Büchners.

In "Dantons Tod" entspricht dem *acedia*-beschwerten Danton eine alldruckhafte, konturlose und entfremdete Landschaft. Im Tod Dantons erst gewinnt sie Gestalt.

In "Leonce und Lena" versinkt der Garten der Langeweile und in der Kraft der Liebe Leonces ereignet sich seine Landschaft.

(Im Woyzeck hat die Landschaft numinosen Charakter und erfüllt eine protagonistische Funktion, die unten gedeutet wird.)

Die metaphysische Verwurzelung der *acedia* führt hin zu der Frage, ob in der Veränderung des Bezugs des Beschwerten zum Sein sich auch seine *acedia* mitverändert.

Danton leistet den Ausbruch aus der *acedia* im mitleidenden Opfer für das Sein bei seinem Tod. Dabei leuchtet die Landschaft auf.

Leonces *acedia* wird entmächtigt durch die Kraft seiner Liebe zu Lena; im Augenblick der Liebe ergibt sich ihm die Landschaft, in der Liebe erbaut

und erfüllt sie sich - die Liebe wird zur Brücke in die Umwelt - kurz, acedia und Liebe erscheinen einander gegensätzlich zugeordnet. Die aus der Verzweiflung über das Göttliche sich nährende acedia wird in der Kraft der liebenden Hinwendung zum Dasein und zum Sein überschritten.

Aus der verhüllten Landschaft vernehmen wir die acedia - im mitleidenden Opfer und in der Liebe sanftigt und verhüllt sich die acedia und gibt den geklärten Blick frei in die Landschaft. Dem Liebenden wandelt sich die Landschaft zu.

Die innere Ordnung der Dramen

Ein abschließender Blick gilt der gegenseitigen Zuordnung der Dramen Büchners; sie stehen in der Einheit einer Entwicklung.

Die Liebe, die in "Dantons Tod" fast unmöglich war, und die sich in "Leonce und Lena" als Erlösung im Schmerz des Daseins bewährt hatte, wird im "Woyzeck" in ihrer tragischen Zufälligkeit zum Vorwurf der Handlung. Die Liebe, die Leonce ins Paradies zurückgebracht hatte, bleibt ein Einzelfall; die Liebe kann glücken, sie kann fehlgehen, die Lösung, die Büchner einmal gefunden hatte, hält nicht stand vor dem blinden Walten eines dämonischen Zufalls.

Aus dem Pandaimonion Woyzecks gibt es keinen Weg hinaus - nur die Liebe zu Marie. Das numen formt sich in der wildsinnlichen Marie wie in der chaotischen Landschaft aus. Die Liebe scheitert - die Woge des Chaos bricht wieder über Woyzeck herein.

Danton erlöst sich aus der sinnlosen Folterung im Dasein durch den Tod, mit dem er die Qual des Seins mitvermindert, - nachdem sich seine immanenten Erlösungsversuche nicht bewährt haben.

Leonce langweilt sich bei dem Versuch, durch eine ästhetische Lebensform der Entsetzlichkeit des Geschaffenseins zu entinnen. Im liebenden Blick auf Lena - im Kairos der Liebe - erlöst sich Leonce, seine acedia schmilzt ab, er gewinnt Landschaft.

Die Tragik Woyzecks ist, daß die Liebe als sinn-, landschafts- und umweltstiftende Kraft scheitern kann, weil das Pandaimonion der Natur gleichgültig die Verwirklichung des Liebesbündnisses versagt.

Nur die Worte des sterbenden Dichters: "Wir haben der Schmerzen nicht zu viel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott ein!" - "Wir sind Tod, Staub, Asche, wie dürften wir klagen?" bedeuten eine Fortentwicklung über den "Woyzeck" hinaus (cf. p. 127 f dieser Arbeit). Das Werk Büchners bricht mit dem "Woyzeck" ab - und ist doch zu einer Einheit gebunden.

LITERATUR

und Siglen

- GEORG BÜCHNERs sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlaß,
Erste kritische Gesamt-Ausgabe. Eingeleitet und herausgegeben
von Karl Emil Franzos, Frankfurt am Main 1879
- GEORG BÜCHNER, Gesammelte Schriften. In zwei Bänden, heraus-
gegeben von Paul Landau, Berlin 1909
- GEORG BÜCHNER, Sämtliche Werke und Briefe, herausgegeben von
Fritz Bergemann, Leipzig 1922 = B
- GEORG BÜCHNER, Werke und Briefe, herausgegeben von Fritz Berge-
mann, Wiesbaden 1953 ⁶
(Seitenzahlen ohne weitere Angaben beziehen sich hierauf)
- Alker, Ernst War Georg Büchner ein revolutionärer Dichter?
Neophilologus, 1942, pp. 206-211
- Amiel, Henri-Frédéric
Fragments d'un Journal intime. Nouvelle édition
conforme au texte original et suivi d'un index,
Paris 1931
- Bach, Anneliese Verantwortlichkeit und Fatalismus in Georg Büchners
Drama "Dantons Tod", Wirkendes Wort 1955/56, pp.
217-228
- Beitl, Richard Goethes Bild der Landschaft. Untersuchungen zur
Landschaftsdarstellung in Goethes Kunstprosa,
Berlin und Leipzig 1929
- Bergemann, Fritz Georg Büchner. Schrifttum seit 1937, DVj 1951,
pp. 112-121
- Berlinger, Rudolph Das Nichts und der Tod,
Frankfurt am Main 1954
- Biese, Alfred Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in
der Neuzeit,
Leipzig 1892 ²

- Boehme, Lothar Die Landschaft in den Werken Hölderlins und
Jean Pauls,
Dissertation Leipzig 1908
- Bollnow, Otto Friedrich Das Wesen der Stimmungen, Frankfurt am Main
1943
- Borchardt, Rudolf Der Deutsche in der Landschaft, Berlin und
Frankfurt am Main, 1953
- Büchner, Alexander Das tolle Jahr. Vor, während und nach.
Von einem, der nicht mehr toll ist,
Gießen 1900
- Büttner, Ludwig Georg Büchner. Revolutionär und Pessimist,
Nürnberg 1948
- Cassianus, Joannes Opera omnia, cum amplissimis commentariis
Alardi Gazaei, Tomus prior, Parisiis 1846
Migne, Patrologiae cursus completus, Tomus XLIX
- Donat, Walter Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen
Voraussetzungen. Frankfurt am Main 1925,
Deutsche Forschungen, herausgegeben von
Friedrich Panzer und Julius Petersen, Heft 14
- Ermatinger, Emil Georg Büchners Persönlichkeit, Jahrbuch des
Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt am Main
1931, pp. 299-313
- Franck, Ludwig Statistische Untersuchungen über die Verwendung
der Farbe in der Dichtung Goethes,
Dissertation Gießen 1909
- Guardini, Romano Form und Sinn der Landschaft in der Dichtung
Hölderlins,
Tübingen und Stuttgart o. J.
- Guardini, Romano Vom Sinn der Schwermut, Zürich 1949
- Gundolf, Friedrich Shakespeare und der deutsche Geist,
Godesberg 1947

- Gundolf, Friedrich Georg Büchner. Ein Vortrag.
Zeitschrift für Deutschkunde 1929, pp. 1-12
- Hausenstein, Wilhelm Georg Büchner zum Säkulartag seiner Geburt,
Weiße Blätter 1913/14, pp. 135-151
- Hefele, Herman Francesco Petrarca,
Berlin-Schöneberg 1913
- Hofmannsthal, Hugo von Gesammelte Werke in Einzelausgaben,
Gedichte und lyrische Dramen, Stockholm 1952
- Hartmann, Nicolai Zum Problem der Realitätsgegebenheit,
Berlin 1931
- Jaspers, Karl Allgemeine Psychopathologie,
Berlin 1920 ²
- Jaspers, Karl Psychologie der Weltanschauungen,
Berlin 1925 ³
- Jünger, Ernst Sprache und Körperbau,
Zürich 1947
- Kaiser, Ursula Die Mechanisierung des Lebens im dichterischen
Werk Georg Büchners,
Dissertation Frankfurt am Main 1952
- Key, Ellen Seelen und Werke, Berlin 1911
- Kierkegaard, Sören Gesammelte Werke.
Unverkürzt herausgegeben von Hermann Gottsched
und Christoph Schrempf, Jena 1922-1925
- Kierkegaard, Sören Die Krankheit zum Tode - Furcht und Zittern -
Der Begriff der Angst, Köln und Olten 1956
= Kierkegaard
- Knight, Arthur Harold John Georg Büchner, Oxford 1951
- Krech, Paul Die Landschaft im Sturm- und Drangdrama.
Kunstwissenschaftlicher Versuch,
Berlin 1933

- | | |
|-------------------|---|
| Kreuder, Ernst | Georg Büchner. Existenz und Sprache.
Akademie der Wissenschaften und der Literatur
in Mainz, Abhandlungen der Klasse der Literatur,
Jahrgang 1955, Nr. 4, Wiesbaden 1955 Anm. 1) |
| Landberg, Hans | Georg Büchners Drama "Dantons Tod",
Dissertation Berlin 1900 |
| Lenz, Wilhelm | Untersuchungen zur Sprache und zum Weltbild
Georg Büchners.
Dissertation Köln 1949 |
| Lipmann, Heinz | Georg Büchner und die Romantik.
München 1923 |
| Lukácz, Georg von | Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts.
Berlin 1952 |
| Majut, Rudolf | Farbe und Licht im Kunstgefühl Georg Büchners,
Dissertation Greifswald 1912 |
| Majut, Rudolf | Studien um Georg Büchner. Untersuchungen zur
Geschichte der problematischen Natur. Germani-
sche Studien Heft 121, Berlin 1932 |
| Marcuse, Ludwig | Die Welt der Tragödie.
Berlin 1934 |
| Marcuse, Ludwig | Georg Büchner. Schneiders Bühnenführer,
Berlin 1921 |
| Mautz, Karl | Georg Büchner zum 100. Todestag des Dichters
am 19. 2. 1937, DVj 1937, pp. 115-123 |
| May, Kurt | Georg Büchners Werke.
Die Sammlung 1950, pp. 19-36 |
| Meyer, Hans | Georg Büchner und seine Zeit.
Wiesbaden 1947 |
| Mülher, Robert | Dichtung der Krise,
Wien 1951 |
| Niebergall, Elias | Datterich,
Darmstadt 1930 |

- Oppel, Horst Die tragische Dichtung Georg Büchners,
Stuttgart 1951
- Oppel, Horst Stand und Aufgaben der Büchnerforschung,
Euphorion 1955, pp. 91-109
- Petrarca, Francesco Briefe. Eine Auswahl übersetzt von Hans Nachod
und Paul Stern, Berlin 1931
- Petrarca, Francesco De vita solitaria; o. O. (Bernae) 1600
- Petrarca, Francesco Brief an die Nachwelt, Gespräch über die Welt-
verachtung; von seiner und vieler Leute Un-
wissenheit.
Übersetzt und eingeleitet von Herman Hefele,
Jena 1925
- Petsch, Robert Zwei Pole des Dramas,
DVJ 1924, pp. 193-224
- Pfeiffer, Arthur Georg Büchner. Vom Wesen der Geschichte, des
Dämonischen und Dramatischen.
Frankfurt am Main 1934
- Pieper, Josef Kleines Lesebuch von den Tugenden des mensch-
lichen Herzens. München 1947
- Pieper, Josef Über die Hoffnung, München 1949
- Pieper, Josef Vom Sinn der Tapferkeit, München 1954 ⁶
- Pieper, Josef Wahrheit der Dinge. Eine Untersuchung zur
Anthropologie des Hochmittelalters.
München 1947
- Rehder, Helmut Die Philosophie der unendlichen Landschaft.
Dissertation Heidelberg 1930
- Rehm, Walter Experimentum medietatis, München 1947 - Anm. 2)
- Renker, Armin Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik,
Germanische Studien, Heft 34, Berlin 1924
- Riehl, Wilhelm Heinrich Das landschaftliche Auge, in: Kulturstudien
aus drei Jahrhunderten, Stuttgart 1859

- Scheler, Max Idealismus - Realismus. Philosophischer Anzeiger, Bonn 1927, pp. 225-325
- Scheuer, Erwin Akt und Szene in der offenen Form des Dramas dargestellt an den Dramen Georg Büchners, Germanische Studien, Heft 77, Berlin 1929
- Schmid, Peter Georg Büchner. Versuch über die tragische Existenz. Bern 1940
- Sengle, Friedrich Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos. Stuttgart 1952
- Siemens, Anna Literarische Streifzüge. Jena 1925
- Souter, Alexander Glossary of Later Latin. Oxford 1949
- Thesaurus Linguae Latinae, Tom. I, Lipsiae MDCCCC
- Thomas von Aquino Summe der Theologie. Zusammengefaßt, eingeleitet und erläutert von Joseph Bernhart. Dritter Band: Der Mensch und das Heil, Stuttgart 1954 ²
- van Dam, Hermann Zu Georg Büchners "Woyzeck", Akzente, Zeitschrift für Dichtung 1954, pp. 82-99
- Vietor, Karl Die Tragödie des heldischen Pessimismus, DVj 1934, pp. 173-209
- Vietor, Karl Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft, Bern 1949
- Vogele, Heinrich Georg Büchner und Shakespeare, Dissertation Marburg 1934
- Voß, Kurt Georg Büchners "Lenz", Dissertation Bonn 1922
- Wiese, Benno von Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1955 ³

- Winkler, Hans Georg Büchners "Woyzeck".
Dissertation Greifswald 1925
- Zabludowski, Nina Das Raumproblem in Gerhart Hauptmanns
Jugenddramen.
Berlin 1934
- Zobel, Max von Zabeltitz
Georg Büchner, sein Leben und sein Schaffen,
Berlin 1915

Anmerkungen

Namen oder Büchertitel beziehen sich auf die
Literaturangaben.

Acedia

- 1) Die Diagnose der acedia stellt, ins Medizinische gewendet, Jaspers in der Psychologie der Weltanschauungen und der Allgemeinen Psychopathologie.
- 2) Für ihren Grund besonders Guardini, Schwermut, p. 42 ff.
- 3) v. Literatur. Die angegebenen Zahlen beziehen sich auf die Spalten.
- 4) Später heißt es über Cassian: "Hanc autem animae dormitationem Cassianus servorum dei optimus institutor accidiam vocat, quem magno studio monachis persuadet esse fugiendam." Cassiod. in Psalm. 118, 28
- 5) Du Cange, Glossarium mediae et infimae Latinitatis, Tom. I., Niot 1883, p. 52.
- 6) Ps. Rufinus in Psalm. 43, 4
- 7) Gregor d. Gr. bei Kierkegaard, Tagebuch am 20. Juli 1839.
- 8) Thomas (II, II, 35, 3), p. 177
- 9) cf. Thomas (II, II, 35, 4), p. 178
- 10) cf. besonders Petrarca's Gespräch über die Weltverachtung, p. 64 ff. und p. 70
- 11) Die unveröffentlichten Addenda des Thesaurus Linguae Latinae bieten nichts Neues für den Begriff der acedia. Du Cange gibt einen leicht zugänglichen Überblick für das Mittelalter, der allerdings lückenhaft ist. Das hellenistische Wort nähert sich dem angedeuteten Begriff. So gibt etwa Liddell-Scott für diese Jahrhunderte folgende Bedeutungen: ἀκησέω carelessness, indifference; ἀκησέω Ion., indifference, torpor, apathy ... exhaustion; ἀκησέω to be exhausted. Greek-English Lexicon, compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, Oxford 1925, p. 49. - Der Begriff hat anscheinend in der griechischen Patristik keine nennenswerte Rolle gespielt. Doch muß diese Frage wegen ihrer Schwierigkeit außer Acht bleiben.
- 12) Ellen Key, p. 215
- 13) Hofmannsthal, p. 523 f.

Landschaft

- 1) Riehl, p. 67 f.
- 2) Biese, p. 6

3) Mautz, p. 121

Danton

1) "Büchner liebte vorzüglich Shakespeare, Homer, Goethe ... " schreibt Friedrich Zimmermann in Schulerinnerungen, p. 273. Büchner kannte sicher die Parallelstelle im "Lear", in der Gloucester über die sich an den menschlichen Schmerzen lachend weidenden Götter klagt: "As flies to wanton boys, are we to the gods; they kill us for their sport", IV, 1.

2) cf. auch das Bild vom Perillustier im Brief an die Braut, p. 214. - Der eherne Stier des Perillus war derart gegossen, daß - wie Büchner die Sage bringt - die Todesschreie der Opfer, die in seinem Bauch verbrannten, - denn der Stier stand über Flammen -, als wohltönende Klänge nach außen drangen. cf. dazu p. 374.

3) Kierkegaard, p. 31

Langeweile

1) Wir wissen, daß Büchner Goethe liebte (besonders den "Faust" - "weil sich nirgends das Naturgefühl so innig ausspreche wie hier", Franzos, p. XXXVI). Die Anregung zu der Passage vom Ankleiden mag er aus Dichtung und Wahrheit empfangen haben (3, 13): "Von einem Engländer wird erzählt, er habe sich aufgehängt, um nicht mehr täglich sich aus- und anzuziehen. Ich kannte einen wackeren Gärtner, den Aufseher einer großen Parkanlage, der einmal mit Verdruß ausrief: soll ich denn immer diese Regenwolken von Abend gegen Morgen ziehen sehn!" cf. dazu die Klage Leonces, daß "die Wolken schon drei Wochen von Westen nach Osten" ziehen, p. 111. Die "unaufhaltsame Wiederkehr" sieht Goethe völlig verschieden von Büchner: für Büchner ist sie entsetzlich, für Goethe birgt sie einen Trost: "Alles Behagen am Leben ist auf eine regelmäßige Wiederkehr der äußeren Dinge gegründet. Der Wechsel von Tag und Nacht, der Jahreszeiten, der Blüten und Früchte und was uns sonst von Epoche zu Epoche entgegentritt, damit wir es genießen können und sollen, diese sind die eigentlichen Triebfedern des irdischen Lebens. Je offener wir für diese Genüsse sind, desto glücklicher fühlen wir uns; wälzt sich aber die Verschiedenheit dieser Erscheinungen vor uns auf und nieder, ohne daß wir daran teilnehmen, dann tritt das größte Übel, die schwerste Krankheit ein; man betrachtet das Leben als eine ekelhafte Last. " Diese "schwerste Krankheit" hat Danton befallen.

Verwandlung der Umwelt

1) Eine Untersuchung des Wortgutes aus dem Sinnbezirk des Todes hat

Wilhelm Lenz geliefert in seiner Dissertation "Untersuchungen zur Sprache und zum Weltbild Georg Büchners".

Verwandlung des Lebens

1) cf. p. 25

2) Kierkegaard, p. 37

Hoffnung - Titanenhaftigkeit

1) Humor; e.g. in der Szene, die seinen Entschluß bringt, nicht zu fliehen: "Ich kokettiere mit dem Tod; es ist ganz angenehm, so aus der Ferne mit ihm zu liebäugeln." p. 41 - auch Mut und Aufrichtigkeit zeichnen Danton aus.

Zeit- und Hoffnungslosigkeit

1) Der acedia-Beschwerte hat keine innere Zukunft. acedia als Gegensatz zur Hoffnung, zur irdischen und metaphysischen Hoffnung.

2) Kierkegaard, p. 41

Erlösung

1) Danton (oder Leonce) - Menschen in statu viatoris - sehen sich zwei existenziellen Bewegungen gegenüber, einer mehrenden und einer nichtmehrenden, der Erfüllung und der Verzweiflung. In statu viatoris, d.h. auf dem Wege zur Existenz.

Dionysik

1) Anneliese Bach, Verantwortlichkeit und Fatalismus in Georg Büchners Drama "Dantons Tod", v. Literatur

2) Anneliese Bachs Interpretation von Dantons Tod im christlichen Sinn steht noch zur Diskussion.

3) "Sünde" heißt im Danton ja nicht Verschuldung gegen Gott, sondern Handeln unter dem Einfluß von Mächten, die sich in das Haus unseres Schlafes stehlen und uns zu "Puppen" machen. Die Freiheit, ein Charakteristikum der Sünde, ist aufgehoben.

4) Die "Schuld" Dantons bietet eine Parallele zu der "Urschuld" des Seins im Abfall von sich in die Schöpfung; das Revolutionstribunal regt einen Blick an auf die Vergeblichkeit der menschlichen Bemühungen um Freiheit, da das Urteil von vornherein feststeht und, e.g., der Richter Leroi taub ist. cf. p. 53

Die Landschaft

1) cf. p. 64

Hérault-Séchelles

1) cf. p. 9

Marion

- 1) Dieser Geschlechtsrausch birgt ein religiöses Moment: Marion sagt: "wer am meisten genießt, betet am meisten." p. 23
- 2) p. 43
- 3) Da Marion keine Änderung kennt - "ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur eins; ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom", p. 23 - erfährt sie auch keine Zeit. Die Existenz jedoch gründet sich in der Zeit. Einmal wird bei Marion der Zeitbegriff anwendbar, beim "Bruch" ihres Wesens im Anblick ihres toten Geliebten.
- 4) "Ich versank in die Wellen der Abendröte. Da kam ein Haufe die Straße herab, die Kinder liefen voraus, die Weiber sahen aus den Fenstern. Ich sah hinunter: sie trugen ihn in einem Korb vorbei, der Mond schien auf seine bleiche Stirn, seine Locken waren feucht, er hatte sich ersäuft. Ich mußte weinen. - Das war der einzige Bruch in meinem Wesen." p. 22 f.
- 5) Die Marion-Episode bringt bereits die wichtigsten Bestandteile der Woyzeck-Handlung: das Mädchen, das seinem Trieb folgt und seinen Liebhaber betrügt, den Mann, der darüber zugrunde geht und den Naturbezug.
- 6) Die Gebundenheit Marions in ihre Natur wird in der gleichen Szene, in einem anderen Zusammenhang, illustriert:
 "LACROIX. (Bleibt in der Tür stehn) Ich muß lachen, ich muß lachen.
 DANTON. (unwillig) Nun?
 LACROIX. Die Gasse fällt mir ein.
 DANTON. Und?
 LACROIX. Auf der Gasse waren Hunde, eine Dogge und ein Bologneser Schoßhündlein, die quälten sich." p. 23

Leonce

- 1) Schon Hans Winkler und namentlich Peter Schmid haben erhellende Beobachtungen und Interpretationen zu dem Ereignis der Liebe bei Büchner unternommen.

Langeweile

- 1) "Shandy: der Vater des Helden in Lawrence Sternes Roman Tristram Shandy (1795 ff.) führte im Alter solch Gewohnheitsdasein, daß er sich auch in seiner ehelichen Pflicht nach der regelmäßig einmal im Monat aufgezogenen Hausuhr richtete." p. 378

Gefühlsleere

- 1) Der Mensch in der acedia schätzt das Gefühl und das Vermögen, sich zu erfahren, das sich mit Tränen verbindet.

Ironie

- 1) Schmid, p. 42

Erlösungsversuche und Erlösung

- 1) Für die folgende Interpretation bin ich Prof. Rudolph Berlinger verpflichtet.

Die Landschaft

- 1) Ursula Kaiser, p. 104

Woyzeck - Das Primitive in Gestalt und Gehalt

- 1) Gundolf, p. 278
- 2) Lucile, p. 72 und p. 79; Rosetta, p. 117 und p. 118; Lena, p. 124; Marie, p. 148 und p. 151. Woyzeck unterbricht den singenden Andres, p. 147 und p. 157.

Acedia

- 1) Marcuse, p. 43

Verwandlung

- 2) rot, p. 166; schwarz, ib.

Die Landschaft

- 1) Renker, p. 9

2) Bei einer Inszenierung des Woyzeck wäre das Eingekreistsein und die Ausweglosigkeit Woyzecks sichtbar zu machen. Eine Möglichkeit ist, die Schauplätze simultan aufzubauen und die Darsteller auf der Bühne zu belassen, um die Umstelltheit Woyzecks auszudrücken, während die jeweils gespielte Szene durch die Beleuchtung herausgehoben wird.

Theatereffekte der Landschaft

- 1) p. 15 und p. 37

Namen

- 1) Im "Lenz" wird "Waldersbach im Steintal" zu dem schlichten "Waldbach", v., e.g., p. 84

Wasser

- 1) Das Ende Woyzecks bleibt Interpretationsfrage

Himmelsbild

- 1) Dieses Bild findet sich vor Büchner in Tiecks Novelle "Dichterleben".

Jahreszeiten

- 1) cf. p. 13
- 2) p. 165

Farbe

- 1) Rudolf Majut, Farbe und Licht im Kunstgefühl Georg Büchners, v. Literatur.
- 2) l. c. p. 64
- 3) l. c. p. 65
- 4) l. c. p. 66
- 5) l. c. p. 67
- 6) p. 91
- 7) "Milchweiß und Himmelblau haben polemische ... Bedeutung", Majut, p. 65, auch gelb: "Der Kerl hat mir mit seiner gelben Weste und seinen himmelblauen Hosen alles verdorben", p. 133
- 8) cf. p. 147 und p. 153
- 9) cf. p. 166
- 10) Wegen der Bedeutung der vorherrschenden Farben Rot und Schwarz wurde bei der Inszenierung der amerikanischen Erstaufführung in Yellow Springs, Ohio 1956, ein Mobile mit Blättchen, die auf der einen Seite rot, auf der anderen schwarz gefärbt waren, angefertigt.

Apperception

- 1) namentlich zwischen acedia und Tastsinn besteht ein unzerreißbarer Zusammenhang, cf. die Untersuchung "Finger".

Akustik

- 1) cf. die Untersuchung "Dantons Erlösung" p. 4 ff. dieser Arbeit
- 2) Dantons Tod, p. 12 ff., p. 66 f, p. 76 f.
- 3) cf. Dantons Tod, p. 40 ff.

Temperatur

- 1) Für die drei erfreulichen Wärmeempfindungen cf. p. 13, p. 38 und p. 75
- 2) Für die erfreulichen Temperaturempfindungen cf. p. 117, p. 118, p. 124, p. 130 und p. 142
- 3) cf. p. 163

Finger

- 1) In Kleists Aufsatz "Über das Marionettentheater" spricht Herr C. davon, daß sich die "Seele" eines Menschen in einem bestimmten Punkt des Körpers

versammeln könne: "Sehen Sie nur die P... an, wenn sie die Daphne spielt und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Berninis. Sehen sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht und der Venus den Apfel überreicht: Die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen." Es ist die Verlagerung der Seele in die Spitze des Fingers, die in der acedia vor sich geht. 2) Kierkegaard, p.410

3) Wilhelm Lenz, p.43

Der Augensinn. Licht und Kontur.

1) Majut in seiner Dissertation, v. Literatur

2) Winkler bemerkt zu den Tageszeiten im "Woyzeck!" "Fast alle "Woyzeck"-Szenen spielen am Abend oder in der Nacht." p.189

Kontrast

1) Büttner, p.35

2) In einem Paralipomenon zu "Woyzeck" erfährt Maries Kind (?) den Tod ihrer Mutter, ohne daß es die Nachricht begreift. cf. B p. 715

3) Auf diesem Text fußend hat bei der Woyzeck-Aufführung in Yellow Springs ein Kind um die Leiche Maries herum mit einem Ball gespielt.

Bewegung

1) cf. p. 40 f und p. 69 f.

2) p. 76

Ichlandschaft - Beschreibungslandschaft - Schicksalslandschaft

1) Die Termini sind dem Werk Beitzls entnommen.

2) cf. pp. 146 f., 148, 153, 159

Garten

1) nach Petsch l. c.

Die acedia und das Göttliche. Zur Theologie Büchners.

1) Pieper faßt kühn Thomas zusammen; Thomas lehre: "dem wirklich eindringenden Wissen um die geschaffenen Dinge sei eine abgründige Traurigkeit zugeordnet, eine Traurigkeit, so unüberwindlich, daß sie dem Menschen durch keine natürliche Kraft der Einsicht und des Willens abgenommen werden könne (und diese Traurigkeit sei es, von der in den Seligpreisungen der Bergpredigt gesagt ist: Selig sind die Trauernden, denn sie werden getröstet werden)." Vom Sinn der Tapferkeit, p.36

Das Leid des Daseins

- 1) Die kleine Hoffnung, die sich mit der "Angst" verbindet, ist in den Dramen Büchners zunächst erdrückt, bis sich die Hoffnung auf eine Erlösung in der Aufhebung des Daseins anbahnt, oder die Existenz in der Liebe ermöglicht ist. Entsetzen wäre hoffnungslose Angst.

Schmerz und Trost in der Natur

- 1) Ich folge Begriffen Bollnows

Die Aufhebung der acedia

- 1) cf. dazu auch Schmid, p. 83

Literatur

- Anm. 1) Die kurze Rede gibt biographische Einzelheiten und vielgenannte Zitate unverbunden wieder und beschränkt sich darauf, Büchners Sprache modern zu nennen; der verheißungsvolle Totel bleibt ungerechtfertigt.
- Anm. 2) Mit weiteren Literaturangaben zur acedia.

Nachbemerkung

Die vorliegende Dissertation habe ich im wesentlichen 1955/56 abgeschlossen. Die Literatur wurde bis 1955 berücksichtigt.

Mein aufrichtiger Dank gilt Herrn Professor Dr. phil. Paul Stöcklein für seine freundliche Aufmerksamkeit und sein förderndes Entgegenkommen während der Entstehung meiner Arbeit.

Herrn Professor Dr. phil. Rudolph Berlinger bin ich für seine entscheidenden Anregungen und für seine sorgende Teilnahme herzlich dankbar.

München im Herbst 1958

H. F.

Lebenslauf

Am 27. April 1930 wurde ich in Aschaffenburg geboren. Meine Eltern sind der derzeitige Sozialrichter Heinrich Fischer und seine Frau Amalie, geb. Heeg.

1949 legte ich die Reifeprüfung am Humanistischen Gymnasium in Aschaffenburg ab. Von 1950 an studierte ich, zunächst Philosophie und Theologie, dann Germanistik, Geschichte, Anglistik und Theaterwissenschaft an den Universitäten Innsbruck, Tübingen, Kiel und München. 1955 bis 1956 besuchte ich, mit einem Fulbright-Stipendium, die Miami University, Ohio und im Sommer 1956 die University of Southern California, Los Angeles, U. S. A. Dort befaßte ich mich mit Schulfilm, -funk und -fernsehen. Ich hörte insbesondere die Herren Professoren: in Innsbruck: Hampl, Lachmann, Pivec, K. Rahner; in Tübingen: Dannenbauer, Genzmer, Moser, Schneider; in Kiel: Cordes, Mohr, Sprockhoff; in München: Basler, Berlinger, Braun, Clemen, Hederer, Höfler, Kuhn, Kunisch, Kutscher, Schnabel, Spörl und Stöcklein.

